

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**El papel del espacio urbano en el nacimiento y en el desarrollo de la  
novela en Marruecos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Zoubida Ben Salem el Ghoulabzoubi**

Directora

**María Teresa Garulo Muñoz**

**Madrid, 2018**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**INSTITUTO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS DE LAS  
RELIGIONES**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**El papel del espacio urbano en el nacimiento y en el desarrollo de la  
novela en Marruecos**

Presentada por  
Zoubida BEN SALEM EL GHOULABZOUBI

DIRECTORA  
María Teresa Garulo Muñoz

Madrid 2017



**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**INSTITUTO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS DE LAS  
RELIGIONES**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**El papel del espacio urbano en el nacimiento y en el desarrollo de la  
novela en Marruecos**

Presentada por  
Zoubida BEN SALEM EL GHOULABZOUBI

DIRECTORA  
María Teresa Garulo Muñoz

Madrid 2017



## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi más profundo agradecimiento a todas aquellas personas que han contribuido a que este trabajo haya llegado a buen fin.

Mis padres Ahmed y Fatima, que siempre han confiado en las capacidades que he podido desarrollar hasta el día de hoy.

Doy las gracias a mi amigo Luis Barreras, por su generosidad, comprensión y solidaridad.

Esta tesis no habría podido salir a la luz sin el apoyo de la Dra. María Jesús Viguera Molíns, que ha sido mi amparo en momentos de angustia y preocupación; nunca podré olvidar su amistad y ayuda.

También quiero expresar mi agradecimiento al Director del Departamento de Estudios Árabes e Islámicos de esta Facultad, el Dr. Ahmed-Salem Ould Mohamed Baba, por su amabilidad y profesionalidad a la hora de gestionar y resolver algunas dificultades, que ha resuelto con encomiable responsabilidad.

Finalmente, quiero dar las gracias a la Dra. Teresa Garulo; sin ella habría sido imposible llevar a cabo esta investigación. De ella he aprendido lo que es una investigación científica: exactitud, dinamismo, amabilidad, y ética académica.



## ÍNDICE

Resumen.	15
Abstract.	19
 1. Introducción.	 23
1.1. Hipótesis del trabajo.	25
1.2. Objeto del trabajo.	27
1.2.1. La elección de las obras.	27
1.2.2. Nota sobre las traducciones.	28
1.2.3. Los topónimos y otra terminología socio-cultural.	29
1.2.3.1. <i>Le passé enterré</i> de ‘Abd al-Karīm Gallāb.	30
1.2.3.1.1. Los topónimos de <i>Le passé enterré</i> .	30
1.2.3.1.2. Terminología socio-cultural.	31
1.2.3.1.2.1. Terminología tomada de la religión.	31
1.2.3.1.2.2. La ropa.	31
1.2.3.1.2.3. El trato social.	32
1.2.3.1.2.4. Gastronomía.	32
1.2.3.1.2.5. Otras.	32
1.2.3.2. Los topónimos de <i>El huevo del gallo</i> de Muḥammad	
Zafzāf.	33
1.2.3.3. Los topónimos de <i>El año del elefante</i> de Laylā Abū	
Zayd.	34
1.3. Objetivos y metodología.	37
1.3.1. Objetivos y aportaciones nuevas.	37
1.3.2. Metodología del trabajo.	37
1.3.3. Plan del trabajo.	38



PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO	41
2. Introducción teórica del espacio literario.	41
2.1. La organización del espacio en la novela.	41
2.2. Espacio y lenguaje.	49
2.3. La perspectiva artística del espacio desde el arte plástico.	55
2.4. El discurso del espacio urbano en la novela marroquí.	56
2.4.1. El discurso y la ilusión del espacio urbano.	58
2.4.2. Espacio y descripción.	60
2.4.3. El discurso ideológico sobre el espacio.	63
2.4.4. El espacio urbano como visión del mundo y como recurso artístico.	64
2.4.5. La función semiológica del espacio urbano: Casablanca, Fez y Tánger en la novela marroquí.	67
2.4.5.1. Casablanca.	68
2.4.5.2. Fez	68
2.4.5.3. Tanger	68
2.5. La polifonía del espacio en la novela marroquí.	70
2.5.1. Espacio y tiempo. El cronotopo.	75
2.5.2. Espacio y tiempo histórico popular (la coloración folklórica)	77
2.6. Espacio y personaje.	79
2.6.1. Los conceptos dinámicos de Yuri Lotman: personajes móviles e inmóviles	83
2.6.2. Personajes tipificados y su evolución en el marco del espacio urbano de la novela.	84
2.7. El espacio y la escritura de la mujer	87
2.7.1. El espacio y la escritura de la mujer.	87
2.7.2. El cronotopo de Palestina desde la escritura de la mujer.	91

3. El espacio y el tiempo en la novela marroquí.	95
3.1. La búsqueda del espacio perdido.	95
3.2. Nueva visión del espacio.	97
3.3. El espacio árabe.	98
3.3.1. La metáfora del espacio en la época preislámica.	98
3.3.2. CIUDAD/DESIERTO.	99
3.3.2.1. El concepto del espacio como organización sociopolítica en el pensamiento de Abu Naṣr al-Fārābī.	99
3.3.2.2. La teoría de Ibn Jaldūn sobre el desarrollo urbano.	100
3.4. Características del espacio en la narrativa árabe-marroquí.	102
3.4.1. El espacio de la represión.	102
3.5. La recuperación de la identidad del espacio en la narrativa marroquí.	103
3.5.1. El espacio de la ciudad islámica de Fez.	103
3.5.2. El espacio urbano moderno: Casablanca y el nacimiento de la novela urbana.	105
3.5.3. El espacio de Tánger y la novela.	109
3.5.3.1. <i>Al-Ḍaw' al-hārib</i> y la visión artística del espacio.	109
 SEGUNDA PARTE. EL ANÁLISIS DE LAS NOVELAS.	113
 4. <i>Dafannā al-māḍī</i> de 'Abd al-Karīm Gallāb, y el espacio urbano de Fez.	113
4.1. El espacio urbano de Fez determina los primeros rasgos de la novela.	113
4.2. El eje temporal del conflicto de la novela.	115
4.3. El eje espacial de <i>Dafannā al-māḍī</i> . Fez como identidad cultural y espacio de la ficción.	116

4.4. Lugares de Fez en <i>Dafannā al-māqī</i> .	118
4.4.1. Ḥayy al-Mujfiyya (el barrio de al-Mojfiyya).	119
4.5. El personaje del Ḥāyḥ Muḥammad.	126
4.5.1. El esquema del topos de Ḥāyḥ Muḥammad ( <b>figura 1</b> ).	128
4.5.2. Descripción del Ḥāyḥ Muḥammad.	133
4.5.3. La personalidad del Ḥāyḥ Muḥammad en el espacio interior.	136
4.6. Lugares de acción dramática.	138
4.6.1. Análisis poético del espacio.	138
4.6.1.1. El palacete de la familia Thāmī.	138
4.6.1.2. La casa de Ben Kiran y el tema de la esclavitud.	142
4.6.1.3. La narratividad del espacio. Los objetos y los muebles.	147
4.7. El ámbito de ‘Abd al-Raḥmān.	148
4.7.1. Metáfora del movimiento espacial de ‘Abd al-Raḥmān.	149
4.7.1.1. El palacete.	149
4.7.1.2. La escuela tradicional ( <i>al-msīd</i> ).	149
4.7.1.3. La escuela moderna.	150
4.7.1.4. La cárcel.	151
4.7.1.5. El cementerio de Sidi Mbara.	151
4.7.1.6. El retorno de ‘Abd al-Raḥmān a al-Mojfiyya.	152
4.7.1.7. Esquema de la metáfora del movimiento espacial de ‘Abd al-Raḥmān en el espacio urbano tradicional ( <b>figura 2</b> ).	152
4.7.2. La influencia de la casa de Madelaine sobre ‘Abd al-Raḥmān.	153
4.7.2.1. Esquema de intersección entre el espacio urbano nuevo y el tradicional ( <b>figura 3</b> ).	155-6
4.7.3. La problemática del argumento en la historia de ‘Abd al-Raḥmān y Madeleine.	157
4.7.3.1. ‘Abd al-Raḥmān, un personaje inmóvil, que no traspasa los límites semánticos del espacio urbano tradicional.	159
4.7.3.2. El espacio y su influencia en el tema del amor.	161
4.7.4. La perspectiva narrativa de Fez.	162
4.7.4.1. ‘Abd al-Raḥmān y el lenguaje de Fez.	164

4.7.4.2. Metáforas del topos urbano de ‘Abd al-Raḥmān.	
Movimiento lineal y movimiento circular.	165
4.8. El título de la novela.	166
4.8.1. Estudio del título de la novela	166
4.8.2. El título <i>Dafannā al-māḍī</i> y el significado artístico.	167
4.9. El espacio privado de Jaddūy y ‘Ayša y el proyecto de la ciudad en el pensamiento gallābiano.	170
4.9.1. Jaddūy.	170
4.9.2. ‘Ayša.	171
4.9.3. La mujer en el proyecto del Movimiento Nacionalista.	
El soporte ideológico en el pensamiento de Gallāb.	175
4.9.3.1. La mujer en el espacio urbano en el pensamiento ideológico de Gallāb.	178
4.10. Fez como espacio del centro en la narrativa de ‘Abd al-Karīm Gallāb.	180
4.10.1. Fez como espacio del centro y visión del mundo en la narrativa de ‘Abd al-Karīm Gallāb.	180
4.10.2. Los lugares que comprende la visión del mundo de Gallāb.	183
4.10.2.1. La mezquita.	183
4.10.2.2. La cárcel.	185
4.11. El punto de vista en <i>Dafannā al-māḍī</i> . El narrador omnisciente.	186
4.12. La crítica literaria y la imagen de Fez en <i>Dafannā al-māḍī</i> .	191
4.13. El espacio urbano en la novela desde la perspectiva de la experimentación ( <i>al-tayrīb</i> ).	195

## 5. *El huevo del gallo* de Muḥammad Zafzāf. Realismo social y representación del espacio urbano de la periferia. 201

5.1. El discurso del espacio urbano de la periferia en la narrativa de Muḥammad Zafzāf.	201
5.1.1. <i>El huevo del gallo</i> y la representación del espacio	

urbano de Casablanca.	205
5.1.2. La metáfora del espacio urbano en <i>El huevo del gallo</i> .	216
5.1.3. Los personajes y Casablanca.	218
5.2. El tema del hábitat en la novela. La prioridad de la casa en la vida del hombre.	226
5.3. El espacio del café en las novelas de Zafzāf.	231
5.3.1. El café en <i>El huevo del gallo</i> .	232
5.4. El esquema del discurso del personaje del escritor ( <b>figura 4</b> )	234
5.4.1. El nuevo discurso vertical del personaje del escritor.	234
5.5. La percepción del espacio. Los colores y las cosas.	245
5.6. El simbolismo ideológico de la ciudad en <i>El huevo del gallo</i> .	253
5.7. Los lugares urbanos.	257
5.7.1. Lugares urbanos sin acción dramática.	257
5.7.2. Lugares urbanos de acción y dramatización.	258
5.8. Conclusión.	259
 <b>6. <i>El año del elefante</i> (1983) de Laylā Abū Zayd.</b>	 261
6.1. Estudio del espacio en la escritura femenina. Nociones generales. La crítica feminista.	261
6.2. El discurso feminista en el mundo árabe.	267
6.2.1. El discurso del renacimiento árabe ( <i>Nahḍa</i> ) sobre la mujer.	267
6.2.2. El discurso feminista en Marruecos.	271
6.2.3. El discurso de la crisis sobre la mujer en el mundo árabe.	274
6.2.4. La escritura femenina tras la independencia.	276
6.2.4.1. El discurso poscolonial sobre la mujer en Marruecos.	277
6.2.4.2. El discurso poscolonial marcado por la decepción.	280
6.2.5. <i>Anā aḥyā</i> de Laylā Ba‘labakī como novela representativa	

de la crisis en la novela árabe.	284
6.2.6. El discurso feminista sobre el espacio urbano, un lugar idóneo para el desarrollo de la mujer.	291
6.2.6.1. La escritura de la mujer y el espacio del cuerpo.	294
6.2.6.2. El lugar de la mujer en el espacio y el tiempo.	302
6.2.6.3. Títulos que aluden al espacio en novelas marroquíes escritas por mujeres.	303
6.3. <i>El año del elefante</i> y el discurso poscolonial y feminista.	304
6.3.1. El estudio del espacio en <i>El año del elefante</i> .	313
6.3.1.1. Coordenadas del espacio en <i>El año del elefante</i> .	317
6.3.1.2. El espacio propio de la habitación.	318
6.3.1.3. El espacio de la crisis, cronotopo del umbral.	321
6.3.1.4. El espacio del morabito y el punto de vista.	325
6.3.1.5. El espacio del morabito: el discurso feminista y poscolonial.	331
6.3.1.6. La proximidad del espacio del morabito a la mujer en <i>El año del elefante</i> .	333
6.3.1.7. Esquema del topos de <i>El año del elefante</i> (figura 5).	334
6.3.2. El tema del viaje del personaje femenino en <i>El año del elefante</i> .	335
6.3.3. El discurso del espacio urbano de Casablanca.	336
6.3.4. El mito de Casablanca.	339
7. Conclusiones.	343
8. Bibliografía.	345
8.1. Novelas objeto de estudio.	345
8.2. Otras novelas árabes comentadas en este estudio.	345
8.3. Bibliografía en lengua árabe.	347
8.4. Bibliografía en otras lenguas.	355



## Resumen

*El papel del espacio urbano en el nacimiento y en el desarrollo de la novela en Marruecos.*

Tesis Doctoral de Zoubida BEN SALEM EL GHOULABZOUBI

Este estudio se propone analizar el espacio de la ciudad en la novela marroquí. Está basado fundamentalmente sobre las propuestas de los estudios sobre poética del espacio desde Gastón Bachelard en adelante, así como en otras teorías de la crítica literaria contemporánea: estructuralismo, postformalismo ruso (Bajtín y Lotman), narratología, semiología, crítica literaria feminista y postcolonial, etc.

Esta tesis está estructurada en cinco grandes apartados. En el primero (INTRODUCCIÓN) se exponen los supuestos de este estudio, y se justifica la elección de las obras concretas que serán objeto del análisis literario (*Dafanā al-māḍī* de ‘Abd al-Rahmān Gallāb, 1966; *El huevo del gallo* de Muḥammad Zafzāf, 1984; y *El año del elefante* de Laylā Abū Zayd, 1983), así como las razones que han llevado a usar las traducciones existentes de dichas obras para las citas a lo largo del trabajo, y un estudio de los lugares donde transcurre la acción en dichas novelas.

El cuerpo central del estudio consta de dos partes dedicadas a cuestiones teóricas (PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO) y al análisis de las novelas objeto de estudio (SEGUNDA PARTE: EL ANÁLISIS DE LAS NOVELAS). En la primera, se pasa revista a las distintas teorías críticas que han ensanchado los límites del análisis de un texto literario. Han sido de especial relevancia, junto a los estudios sobre poética del espacio, la narratología de Gérard Genette, la semiología de Yuri Lotman, y el dialogismo y la polifonía de la novela del pensamiento de Mijail Bajtín, junto con su concepto de cronotopo, así como la crítica postcolonial y la crítica feminista, especialmente adecuada para analizar la tercera de las novelas, escrita por una mujer. Todas estas teorías, y las obras de muchos más teóricos de la literatura (como puede verse por el apartado 8.4. de la BIBLIOGRAFÍA), se han comentado aplicándolas específicamente a la narrativa árabe, y especialmente a la novela marroquí escrita hasta 2003. Y eso ha llevado a una importante indagación sobre la crítica literaria árabe, tanto en su vertiente teórica como práctica (BIBLIOGRAFÍA 8.3). Pues, al menos, las dos primeras novelas han provocado importantes discusiones entre los críticos y los escritores de las generaciones inmediatamente posteriores. En el caso de la primera, *Dafannā al-māḍī*, por razones tanto ideológicas, pues el autor está muy vinculado al Movimiento Nacionalista, que



encabezó la lucha por la independencia de Marruecos, como literarias, que consideraban que su modelo de realismo quedaba ya algo desfasado de las corrientes narrativas del momento. El interés de estos debates es que han producido un creciente interés por cuestiones teóricas dentro del ámbito exclusivamente árabe, como el concepto de espacio en la cultura árabe, desde sus orígenes en el desierto (la poesía preislámica), pasando por las teorías filosóficas medievales, que se plantean el modelo de la ciudad ideal (al-Fārābī, m. 339/950; Ibn Sīnā (Avicena) m. 428/1037), hasta llegar a la crítica postcolonial (Edward Said).

El descubrimiento traumático del Otro (Occidente), a partir de la campaña de Napoleón Bonaparte en Egipto (1798), configura una nueva percepción, ya moderna, del espacio, primero por esa intrusión violenta en el propio espacio árabe; una nueva percepción del espacio que va enriqueciéndose con el mayor conocimiento de ese Otro en las misiones culturales a Francia en la primera mitad del siglo XIX. El resultado de este contacto acaba produciendo un renacimiento árabe (en árabe *Nahḍa*), que, a lo largo del siglo XIX, da lugar a la introducción de dos géneros literarios, el teatro y la novela, fuertemente relacionados con el espacio, y más específicamente con el espacio de la ciudad. Y es la ciudad precisamente donde los críticos árabes (Laroui, al-Madīnī) sitúan el nacimiento y la evolución de la novela.

Esa es también la tesis de este trabajo. Y por ello las novelas elegidas, y la mayoría de las que apoyan todos estos comentarios críticos, tienen como espacio protagonista las grandes ciudades del centro de Marruecos (Fez, Rabat, Casablanca y Tánger): las trilogías de Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī, *Zahrat al-ās* (Fez) y de Mubārak Rabī’, *Darb al-sultān* (Casablanca); *Al-Ḍaw’ al-hārib*, de Muḥammad Barrāda (Tánger). En el caso concreto de Marruecos, aunque podría ampliarse a los demás países árabes u otros víctimas del colonialismo, las profundas transformaciones que provoca la presencia de potencias coloniales, que perturban la estructura tradicional por exigencias de la modernidad, producen también una nueva sensibilidad ante el espacio. Es ese despertar a esa sensibilidad y el choque y los problemas derivados de ello lo que refleja Gallāb en *Dafannā al-māḍī*, donde la ciudad tradicional, Fez, es el escenario tanto de una lucha intergeneracional (padre/ hijo), como política (colonialismo/ lucha por la independencia).

En la segunda parte: ANÁLISIS DE LAS NOVELAS, se subraya especialmente el punto de vista poético a través de los micro espacios donde se desarrolla la acción en cada una de ellas. Así, en *Dafannā al-māḍī*, de Gallāb, en el palacete de la familia el

narrador incorpora el principio dramático de la historia de Yasmín, sirvienta indefensa frente a su amo el ḥāỵỵ Muḥammad. El tema de la esclavitud se materializa en la casa del vendedor de esclavos Ben Kirān, una realidad del tiempo del colonialismo que hace pensar en espacios de épocas muy anteriores, donde faltan estabilidad, seguridad y organización sociopolítica. El espacio de la mezquita refleja su influencia emocional sobre el protagonista en el momento de la acción política. La escuela tradicional y la escuela moderna, donde el protagonista configura su rebelión contra el padre. La cárcel, donde alcanza su realización política. Hasta aquí el protagonista se mantiene dentro de los límites de la ciudad tradicional, la ciudad vieja de Fez, centro del proyecto de liberación nacional. Solo traspasa esos límites en sus visitas a la casa de Madelaine, en la ciudad nueva, pero es un movimiento abortado por el narrador, que se explica perfectamente a través del concepto de límite de la teorización de Lotman: el protagonista es un carácter inmóvil, incapaz de atravesar ese límite, y vuelve a su centro antropológico. Y su faceta de personaje romántico se desdeña para reivindicar el papel simbólico de Fez como guardiana de las tradiciones culturales y religiosas donde se debe llevar a cabo el proyecto político de liberación nacional. Otro punto analizado en esta novela es el espacio asignado a la mujer. Salvo en el caso de Jaddūỵ, la madre, personaje poderoso en su control del espacio tradicional, las demás mujeres (la hermana, la sirvienta, la mujer moderna no árabe) parecen carecer de un espacio propio, lo que supone, en este análisis, el reconocimiento de la falta de un proyecto integrador de la mujer en el ideario del Movimiento Nacionalista al que se adscribe a Gallāb. (Se volverá sobre este tema en el análisis de la tercera de las novelas.) No es esta crítica desde la teoría literaria feminista la que se le ha solido hacer al autor, aunque sí se le ha criticado su posicionamiento ideológico. Desde el punto de vista literario se le ha criticado por sus descripciones, que se califican a veces de "orientalistas", olvidando que sin descripciones no hay espacio. También se le ha criticado por el punto de vista, siempre el de narrador omnisciente.

En *El huevo del gallo* de M. Zafzāf, la acción se desarrolla en el edificio de Casablanca en cuya azotea está la vivienda de Raḥḥāl. Otra función poética y simbólica se efectúa en el café, el espacio del escritor. Pero toda Casablanca se representa como una ciudad hostil, un espacio de marginación, como marginados son todos los personajes de la novela. Esta visión tan centrada en la marginación se ha considerado una visión demasiado limitada del espacio urbano marroquí, especialmente entre los críticos jóvenes, a los que les gustaría que se ampliase ese espacio, sin limitarlo a la

dicotomía centro/ periferia. Tampoco se aprueba a veces el realismo oscuro de Zafzāf, por entender que, en periodos de formación de un género relativamente joven en la literatura marroquí, habría que considerar que, aparte de esos dos polos ya mencionados, el espacio es ante todo identidad, historia, cultura y diversidad étnica y lingüística. A diferencia de la novela anterior, en *El huevo del gallo* no hay un narrador omnisciente: todos los personajes van recreando la trama desde su punto de vista individual, y parcial. Ni siquiera el personaje del escritor, que intenta comprender qué mueve a todos ellos es capaz de otra cosa que ser testigo de algunas de sus posturas ante la vida.

En la tercera novela, *El año del elefante* de Laylā Abū Zayd, lo que se plantea es el espacio (y la situación) de la mujer, en un sistema basado en su exclusión y en su invisibilidad. En este sentido es la réplica más convincente a la primera de las novelas, y, naturalmente, la crítica literaria feminista, con sus supuestos teóricos, ha ayudado notablemente a la coherencia del análisis. Zahra, que ha luchado activamente por la independencia, ve con desaliento que, una vez lograda, se la devuelve a la sombra. Los espacios, a partir de los cuales va a superar su angustia y renacer a una vida suya independiente, son esa habitación propia que debe recuperar y donde puede pensar sobre su situación, y, sobre todo, el morabito, espacio sagrado, donde el alfaquí la acoge, la escucha y la ayuda. Zahra saldrá del morabito para reconquistar un espacio exterior, la ciudad moderna, llena de oportunidades, aquí representada por Casablanca, a donde proyecta viajar a buscarse un futuro. Metafóricamente habría que interpretar este viaje de Zahra en el sentido de que el futuro de la mujer está en el espacio exterior; es decir, la mujer en el Marruecos independiente tiene que ser independiente.

Tras las conclusiones, que sobre todo subrayan la inportancia de las aportaciones de las diversas corrientes de la crítica literaria contemporánea para el análisis de la novela, sigue una bibliografía organizada en cuatro apartados: 8.1. Novelas objeto de estudio. 8.2. Otras novelas árabes comentadas en este estudio. 8.3. Bibliografía en lengua árabe. 8.4. Bibliografía en otras lenguas.

## Abstract

### *The Role of Urban Space in the Origin and Development of the Moroccan Novel*

Doctoral dissertation, Zoubida BEN SALEM EL GHOULABZOUBI

This dissertation will analyze urban space in the Moroccan novel. It is based principally on studies of the poetics of space from Gaston Bachelard onward, and on other contemporary theories in literary criticism: structuralism, Russian post-formalism (Bakhtin and Lotman), narratology, semiology, feminist and post-Colonial literary theory, etc.

This dissertation is organized into five main sections. The INTRODUCTION contains the rationale for the project and justifies both the choice of the specific works that are the object of literary analysis (*Dafannā al-māḍī* by ‘Abd al-Karīm Ghallāb, 1966; *The Rooster’s Egg* by Muḥammad Zafzāf, 1984; and *The Year of the Elephant* by Laylā Abū Zayd, 1983) and the reasons for quoting from existing translations of those works throughout; there is also a study of the locations in which the action of the novels is set.

The main body of the work consists of two parts devoted to issues of theory: PART ONE: THEORETICAL FRAMEWORK and PART TWO: ANALYSIS OF THE NOVELS. The first reviews the various critical theories that have broadened the horizons of textual analysis. In addition to studies of the poetics of space, particularly relevant works include Gérard Genette’s narratology, Yuri Lotman’s semiology, and from Mikhail Bakhtin’s thought the notions of dialogism and polyphony in the novel, as well as his concept of the chronotope. Post-Colonial and feminist criticism have been especially useful as approaches to the third novel, written by a woman. We have commented on all these theories, and on works by many other literary theorists (see section 8.4. of the BIBLIOGRAPHY), with specific application to Arabic narrative and especially the Moroccan novel up to 2003. This exercise has led to wide-ranging research into Arabic literary criticism, both theoretical and practical (BIBLIOGRAPHY 8.3). At least the first two of the novels have given rise to significant debates among critics and writers of the generations immediately following. In the case of *Dafannā al-māḍī*, the reasons have been both ideological and literary: its author is closely associated with the Nationalist Movement that led the fight for Morocco’s independence, and some critics consider his realist model to be outdated in comparison to modern trends in narrative. Those debates have produced a heightened interest,

within the Arabic milieu, in theoretical issues such as the concept of space in Arab culture: from its desert origins in pre-Islamic poetry, through medieval philosophies that propose models of the ideal city (al-Fārābī, d. 339/950, and Ibn Sīnā [Avicenna], d. 428/1037), up to post-Colonial theory (Edward Said).

The traumatic encounter with the Other (i.e., the West) that began with Napoleon's campaign in Egypt (1798) created a new, modern perception of space. Starting from that violent intrusion into the Arabs' own space, it grew along with the deeper knowledge of the Other that arose from cultural missions to France in the first half of the nineteenth century. These contacts resulted in an "Arab Renaissance" (*al-Nahḍa*) that in the course of the nineteenth century introduced two new literary genres, drama and the novel, that were strongly correlated with space in general and urban space in particular. Arab critics like Laroui and al-Madīnī, in fact, locate the birth and evolution of the novel specifically within the city.

That is also the thesis of the present study. Therefore the novels chosen, as well as most of the others we comment on, are set in the great cities of central Morocco (Fez, Rabat, Casablanca, and Tangier): Muḥammad 'Izz al-Dīn al-Tāzī's trilogy *Zahrat al-ās* (Fez), Mubārak Rabī's trilogy *Darb al-sulṭān* (Casablanca), and Muḥammad Barrāda's *Al-Daw' al-hārib* (Tangier). In Morocco in particular – though the same could be said of the other Arab countries and other victims of colonialism – the profound changes produced by the presence of colonial powers, and the accompanying modernity that disturbs traditional structures, also produce a new sensibility with regard to space. In Ghallāb's *Dafannā al-māḍī*, the awakening of that sensibility and its resulting shocks and tensions make the traditional city of Fez the scene of a struggle that is both intergenerational (father/son) and political (colonialism/struggle for independence).

In Part Two, ANÁLISIS DE LAS NOVELAS, we focus on the poetic point of view through the microspaces in which the action occurs in each novel. Therefore in Ghallāb's *Dafannā al-māḍī* the drama of Yasmin, a servant defenceless before her master Ḥājī Muḥammad, unfolds within the family mansion. The theme of slavery, developed in the house of the slave-dealer Ben Kirān, shows a reality of colonial times that harks back to spaces from distant historical periods that lacked stability, security, and sociopolitical organization. The space of the mosque exerts emotional influence on the protagonist as he embarks on political action; traditional and modern schools help shape his rebellion against his father; and prison is the venue for his political maturity. Up to this point the protagonist has stayed within the confines of the old city of Fez, the

center of the struggle for national liberation. He leaves it only to visit Madelaine's house in the new city, but this movement is aborted by the narrator in perfect accord with Lotman's theory of boundaries: the hero is immobilized, incapable of crossing that barrier, and he returns to his anthropological center. His role as a romantic character is cast aside in favor of the symbolic role of Fez as the guardian of cultural and religious traditions, where the project of national liberation ought to take place. We also analyze the space assigned to women in this novel. The mother, Khaddūj, is a powerful character who controls her traditional space, but the other women (the sister, the servant, the modern non-Arab woman) seem to lack any space of their own; in our analysis that reflects the lack of any plan for integrating women into the ideology of the Nationalist Movement to which Ghallāb belongs. (We shall return to this topic when we study the third novel.) While this author's ideological position has been criticized, his work has not previously been approached from the perspective of feminist literary theory. His descriptions have been called "Orientalist," but this view ignores the fact that where there are no descriptions there is no space. He has also been faulted for invariably using an omniscient third-person narrator.

In M. Zafzāf's *The Rooster's Egg*, the action is set in the building in Casablanca on whose roof Raḥḥāl lives. The café, the writer's space, also plays a poetic and symbolic role. But Casablanca as a whole is portrayed as a hostile city, a space of marginality in which all the novel's characters are likewise marginalized. Younger critics, in particular, have seen this emphasis on marginality as a too-narrow view of the Moroccan urban space; they would prefer to see that space amplified and not limited to the dichotomy of center vs. periphery. Zafzāf's dark realism has not always been well received either: it is thought that at this relatively early stage of the genre in Moroccan literature, space is not just those two poles but above all identity, history, culture, and ethnic and linguistic diversity. Unlike the previous novel discussed, *The Rooster's Egg* does not have an omniscient narrator: each character contributes to the plot through his or her individual, partial viewpoint. Even the figure of the writer, who tries to understand what motivates all the others, can do no more than witness some of their attitudes toward life.

The third novel, Laylā Abū Zayd's *The Year of the Elephant*, explores the space and situation of women in a system based on their exclusion and invisibility. In this sense it makes a convincing response to the first novel, and naturally the theoretical stances of feminist literary criticism have helped to structure our analysis. Zahra, who

fought actively for independence, is discouraged to find herself once more relegated to the shadows after the goal has been won. The spaces that will help her overcome her pain and be reborn into a new, independent life are her own room, where she retreats to recover and meditate on her situation, and above all the *morabito* (hermitage), a sacred space where the holy man welcomes her, listens to her, and assists her. Zahra will emerge from the hermitage to reconquer an external space, the modern city (here represented by Casablanca), where she plans to seek her future. We should interpret Zahra's journey as a metaphor suggesting that the future of women lies in an external space: in an independent Morocco, women must also be independent.

The dissertation's conclusions stress the contributions of several different currents of contemporary literary criticism in analyzing the novel. The bibliography is divided into four sections: 8.1. The novels under study, 8.2. Other Arabic novels discussed, 8.2. Works in Arabic, 8.4. Works in other languages.

## 1. INTRODUCCIÓN.

La idea del trabajo que propongo nace del mismo espacio urbano de Madrid que me ha inspirado por sus lugares emblemáticos y modernos. Un espacio que se construye diferentemente al espacio árabe como espacio urbano físico y como visión del mundo.

En el pensamiento poético en la época preislámica, los árabes representan el tema espacial del desierto de manera trágica y profunda. No obstante en la vida social y política el concepto de tribu (qabīla) existió como principio, lo que denomina ‘Abd al-Šamad Zāyid la maldición del desierto.<sup>1</sup> Aún así, desde la antigüedad, la memoria de la humanidad asocia el espacio urbano con ciudades prestigiosas, como Petra, Ugarit y Palmira. Algo semejante ocurre con la época islámica, de modo que el concepto ciudad está muy arraigado en la conciencia y se asocia con el triunfo del profeta Muḥammad, cuando tras la emigración (hégira, *hiṡra*) desde La Meca a Medina, fue necesario dar otro giro al proyecto religioso de concepción espacial universal. En el mundo árabe e islámico se conocen muchos espacios urbanos donde existió una vida organizada social, política e intelectualmente. Ma‘alouf dice: “Los astrólogos lo han proclamado desde la alba de los tiempos y no han mentido: Cuatro ciudades han nacido bajo el signo de la rebelión, Samarcanda, La Meca, Damasco y Palermo”<sup>2</sup>.

En el pensamiento filosófico de la época dorada del Islam, filósofos como Ibn Sīnā y al-Fārābī construyeron un discurso muy avanzado sobre el espacio urbano, basado sobre la teoría de la ciudad ideal.

No obstante en Occidente el surgimiento de una nueva percepción del espacio probablemente ha tenido un papel determinante en el advenimiento de la modernidad europea. La representación que Galileo propuso, sustituir el sistema geocéntrico en vigor por una concepción heliocéntrica, fue decisiva porque contradice los fundamentos metafísicos de la sociedad de su época. Esta nueva percepción influyó en las aportaciones de la arquitectura y de diferentes artes, tanto plásticas como literarias.

---

<sup>1</sup> AL-ZĀYID, ‘Abd al-Šamad, *Al-Makān fī l-riwāya al-‘arabiyya. Al-Šūra wa-l-dalāla*, Manūba (al-Ŷumhūriyya al-Tūnisiyya): Kulīyyat al-Ādāb, 2003, 152.

<sup>2</sup> MAALOUF, Amin, *Samarcanda*, Traducción de María Concepción García Lomas, Madrid: Alianza Editorial, 2003, 36.



En cambio el pensamiento árabe percibe el espacio desde una visión del mundo diferente a la de Occidente. La percepción moderna del espacio se despierta y se descubre cuando se encuentra enfrentada a la intrusión violenta en su propio espacio, con la expedición de Bonaparte en Egipto. La sensibilización árabe al espacio se enriquece cuando descubre al Otro Occidente en las misiones culturales a Francia. Y así florece el renacimiento literario árabe, la *nahḍa*, y aparece un nuevo género que habla del espacio, que es la novela.<sup>3</sup>

La novela y la narrativa en general son los géneros más apropiados para hacerse eco de la transformación de las sociedades árabes contemporáneas. Por ello, su nacimiento y su desarrollo permanece inextricablemente unido al espacio urbano que es una rica fuente de inspiración para los novelistas árabes, y para los marroquíes en especial.

En otro orden de cosas, en los principios del siglo veinte, Marruecos conoce transformaciones socio históricas profundas debido al trauma del colonialismo que provocó un colapso moral y social. La presencia colonial perturbó la estructura tradicional, por las exigencias de la modernidad. De este choque nace una nueva sensibilidad y percepción del espacio. Desde el punto de vista novelístico ‘Abd al-Karīm Gallāb plasma esta problemática en su novela *Dafannā al-māḍī*.<sup>4</sup>

Según Aristóteles, los principios de la construcción de las ciudades son la seguridad y la felicidad, es decir, la ciudad es un lugar de hombres y mujeres para acomodarse y realizarse. Por eso existe una gran decepción y desilusión de los novelistas hacia el espacio urbano poscolonial.

“Toutefois, en raison de la transformation des villes arabes postcoloniales, (...) les lieux symboliques traditionnels des villes ont laissé place aux institutions de la bureaucratie à l’appareil de l’État. Dans l’imaginaire collectif, l’espace de la ville a recouvert de nouvelles significations, synonymes de pouvoir et de répression»<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> HALLAQ, Boutros, « Espace et littérature dans le roman et le théâtre arabes », en *Poétique de l’espace dans la littérature arabe moderne*, Paris: Presse Sorbonne Nouvelle, 2002, 10.

<sup>4</sup> GALLĀB, ‘Abd al-Karīm, *Dafannā al-māḍī*, Rabat: Maṭba‘at al-Risāla, 1975; GHALLAB, Abdelkrim, *Le passé enterré*, préface de Jacques Berque, traduit de l’arabe par Francis Guin, Paris: Publisud, 1990.

<sup>5</sup> RUOCCO, Monica, « L’espace retrouvé: le théâtre maghrébin et la réappropriation des lieux symboliques », en *La poétique de l’espace dans la littérature*, 2002, 182.

La narrativa de la ciudad en el mundo árabe poscolonial ha desarrollado un discurso que denuncia a la ciudad, destaca temas como el espacio funerario, el espacio de la cárcel y de la represión, la ciudad que solo controla, castiga y no ofrece nada nuevo. Autores como ‘Abd al-Karīm Gallāb, Muḥammad Zafzāf, Laylā Abū Zayd, ‘Abd al-Qādir al-Šawī, Naẓīb Maḥfūz, Mubārak Rabī‘, Ḥaydar Ḥaydar, Hudā Barakāt, Ḥalīm Barakāt, Laylā Ba‘albakī, ‘Abd al-Raḥmān Munīf, Muḥammad Šukrī, Aḥmad al-Madīnī, Mīludī Šagmūm y otros, contribuyeron a crear “un cronotopo” del individuo árabe, que es capaz de definir un espacio y un tiempo marcado por la represión en la época poscolonial que puede denominarse el espacio de la decepción.

Por otro lado, novelistas como Ẓamāl al Gītānī, Mubārak Rabī‘, Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī y Muḥammad Barrāda, superan la visión y el discurso clásico sobre el espacio con la creación de un nuevo lenguaje aplicado a la narrativa del espacio urbano árabe. Por ejemplo, el mundo novelístico de al-Gītānī se edifica del mismo modo que se edifica la ciudad árabe islámica, especialmente el Cairo; es decir, sus novelas al-Zīnī Barakāt, Al-Taḡalliyāt, Šataḥāt al-madīna y Ḥikāyāt al-mu’assasa se ambientan siempre con los recursos históricos y culturales: cafés, mezquitas, barrios, baños públicos, donde la narración toma forma a través del cuento, la autobiografía y de un uso especial de vocabulario místico. En particular al-Gītānī ha contribuido a la construcción de un discurso y una imagen en la narrativa del espacio urbano islámico árabe, con el fin de dar forma original a la novela. En este sentido, debemos señalar que dicho autor ha recuperado el principio de la continuidad, la expansión y la coherencia en la narrativa del espacio árabe; su narrativa refuerza el pacto entre el novelista y el lector porque tienen la misma sensibilidad artística respecto al patrimonio cultural. En la misma línea, Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī, narra en su trilogía Zahrat al-Ās los infinitos recursos históricos y culturales de Fez, creando una nueva y auténtica sensibilidad artística respecto al espacio de la novela marroquí.

### 1.1. Hipótesis de trabajo.

La hipótesis de trabajo de esta tesis es que la novela evoluciona con la evolución del espacio urbano debido a que, como ha advertido Laroui, “la grande ville est le

théâtre nécessaire du grand roman”<sup>6</sup>, y porque la ciudad tiene un papel fundamental en el nacimiento y la evolución del género literario, la novela.<sup>7</sup>

He adoptado en este trabajo, 1) un análisis del espacio, que trata en primer lugar la ciudad como visión del mundo e ideología en el discurso de la novela marroquí en general, destacando las principales novelas árabes que han marcado un discurso artístico sobre la ciudad y la evolución de la novela.<sup>8</sup>

Y 2) he enfocado mi análisis en los micro-espacios de la ciudad en las novelas, en los lugares en los que se desarrollan los acontecimientos, como en *Le passé enterré*, en el palacete de la familia al-Thāmī en el barrio de al-Mojfiyya, donde el narrador muestra la autoridad absoluta del personaje de ḥayy Muḥammad, en la casa de Ben Kirān, y en la casa de Madelaine en la ciudad nueva de Fez.

En *El huevo del Gallo*, de Muḥammad Zafzāf<sup>9</sup>, en el edificio urbano de Casablanca, propiedad de Ḥayyā, en la vivienda de Raḥḥāl en la azotea, donde el narrador dramatiza la situación del personaje Raḥḥāl defendiendo su espacio propio; en el espacio del café, considerando que este espacio es el lugar idóneo para que Muḥammad Zafzāf introduzca la problemática de los personajes y donde se perfila y se condensa la síntesis de la realidad dramática que concluye el autor acerca de Casablanca a través del personaje del escritor.

En *El año del elefante*, de Laylā Abū Zayd<sup>10</sup>, el morabito<sup>11</sup> es el espacio sagrado que se asocia con la mujer marroquí<sup>12</sup>, donde la narradora dramatiza la situación del personaje de Zahra; este lugar que le permite reencontrar la paz, la existencia uterina y el diálogo, un lugar de catarsis, refugio y trascendencia espiritual y de transición, porque permite a Zahra planificar su viaje a la ciudad deseada, Casablanca. En estos lugares, en las tres novelas mencionadas, se perfila el discurso de los novelistas ‘Abd al- Karīm

<sup>6</sup> LAROUÏ, Abdallah, *L'idéologie arabe contemporaine*, Paris: Maspero, 1967, 202.

<sup>7</sup> AL-MADĪNĪ, Aḥmad, *Taḥta šams al-naṣṣ: dirāsāt fī l-sard al-‘arabī al-ḥadīṭ*, Casablanca: Dār al-Taḥāfa, 2002, 57.

<sup>8</sup> He limitado el estudio general sobre el espacio de la novela marroquí al periodo que va desde el nacimiento artístico de la novela marroquí en la ciudad Fès, representada en la obra de ‘Abd al-Karīm Gallāb *Dafanna al- māḍī* (1966), hasta la obra de Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī *Zahrāt al-Ās* (2003), que marca la nueva percepción artística del espacio de la ciudad islámica.

<sup>9</sup> ZAFZĀF, Muḥammad. *Bayḍat al-dīk*. Casablanca: Manšūrāt al-Āmī’a, 1984. ZAFZĀF, Muḥammad. *El huevo del gallo*. Traducción del árabe de Rosario Montoro. Madrid: CantArabia, 1992.

<sup>10</sup> ABŪ ZAYD, Laylā. *Ām al-fīl* (1983). Beirut: Manšūrāt Dār al-Āfāq al-Ādīda, 1987 (2ª ed.).

ABUZEYD, Leila. *El año del elefante y otros relatos*. Traducción del árabe de Pablo García Suárez. Alcalá la Real (Jaén): Alcalá Grupo Editorial, 2008.

<sup>11</sup> Debo señalar que no se menciona la ciudad donde se sitúa el morabito, que es la ciudad natal de la escritora, por motivos de la característica de la escritura de la mujer en Marruecos de 1983.

<sup>12</sup> El espacio tiempo que examina la novela es la posindependencia, y refleja la situación precaria de la mujer en la sociedad por motivos económicos, sociales y jurídicos en el código de familia.

Gallāb, Laylā Abū Zayd y Muḥammad Zafzāf en relación con los personajes y la óptica del narrador.

## 1.2. Objeto del trabajo.

### 1.2.1. La elección de las obras.

¿Qué novelas habrá que elegir en el análisis?

El criterio que he seguido en la elección de las obras es que estas novelas son las que representan la ciudad como un espacio que ha contribuido al nacimiento y el desarrollo de la novela cuyo tema es la ciudad.

He elegido *Dafannā al-māḍī* en el análisis como una de las obras centrales de este trabajo, porque representa el discurso de la ciudad de Fez como espacio clave de la independencia y del nacimiento artístico de la novela en Marruecos. “*Dafannā al-māḍī* es la primera novela que responde a la cuestión del lugar en la narrativa de Marruecos, porque la visión del mundo está concentrada en el espacio urbano”<sup>13</sup>. Este espacio lo hemos analizado como espacio tradicional desde el interior y el exterior de la ciudad antigua de Fez, en relación con la ciudad nueva donde reside Madelaine con su familia. El espacio exterior de Fez es un espacio mítico. La ciudad tradicional inspira a los novelistas y ayuda a desarrollar el género desde el punto de vista cultural.<sup>14</sup> De hecho *Dafannā al-māḍī* ha sido objeto de la crítica en Marruecos y ha creado un debate interesante desde el punto de vista literario y cultural. Es una novela clave en el desarrollo de la crítica por su afán de establecer sus propios mecanismos y aspiraciones para renovar la estructura de la novela en Marruecos. Tenemos que señalar que esta obra ha sido objeto de estudio en España<sup>15</sup> pero tiene potencial para proporcionar lecturas múltiples. *Dafannā al-māḍī* es un texto que genera una dinámica total de

---

<sup>13</sup> AL-MADĪNĪ, Aḥmad, *Taḥta šams al-naṣṣ*, Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 2000, 59.

<sup>14</sup> A lo largo de este trabajo hemos comprobado esta idea, representada por la novela *Zahrat al-Ās* de Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī. *Zahrat al-Ās* está ambientada en el espacio de la ciudad antigua de Fez. Al Tāzī recrea el espacio tradicional de Fez desde una óptica poética para destacar su identidad propia y original.

<sup>15</sup> La tesis doctoral de Francisco RODRÍGUEZ SIERRA bajo el título *Del discurso al cronotopo. Estudio del espacio y el tiempo en la novela marroquí*. Universidad de Cádiz. Facultad de Filosofía y letras. Área de Estudios Árabes e Islámicos. Dirigida por Gonzalo Fernández Parrilla, 2003. En su estudio de *Dafannā al-māḍī* Francisco Rodríguez Sierra ha utilizado un método diferente que el mío y ha llegado a conclusiones diferentes que las mías.

interpretación. En palabras de Umberto Eco, se abre a una serie ilimitada de lecturas, dicho de otra forma, el texto literario no se agota en ninguna lectura.

Con respecto a Casablanca hemos elegido la obra de Muḥammad Zafzāf *El huevo del gallo*, porque este novelista es uno de los representantes de la corriente vanguardista de la literatura marroquí contemporánea. Zafzāf representa la década de los ochenta, en la que se inauguró una nueva etapa de la novela, una visión de la evolución de este género en Marruecos. Este novelista representa la generación de la decepción. Zafzāf establece un discurso de la ficción en relación con los personajes relacionados entre sí y con la metrópoli.<sup>16</sup>

Para destacar la narrativa femenina y su participación en el proceso creativo de la novela en Marruecos, he elegido la novela *El año del elefante* de Laylā Abū Zayd. Hay que tener en cuenta que la sensibilidad y la percepción del espacio de Layla Abū Zayd nace desde una visión feminista del espacio privado y público de la ciudad poscolonial marroquí. Es verdad que el argumento de la novela se dramatiza en un morabito de una aldea, pero la protagonista recorre las principales ciudades y aldeas de Marruecos antes y después de la independencia, narrando su experiencia que representa la experiencia de muchas mujeres en su misma situación. Lo más importante en el mensaje principal de la novela es que no hay independencia sin la independencia de la mujer y esto significa que su realización es posible en el espacio de la gran ciudad, como Casablanca, que ofrece oportunidades de independencia económica y existencial.

Debo hacer notar que he elegido un orden de las etapas artísticas, porque las tres novelas son importantes en la literatura marroquí, y han participado en el nacimiento y el desarrollo del género sobre el espacio urbano.

### 1.2.2. Nota sobre las traducciones.

En el corpus estudiado, he elegido novelas que ya están traducidas. He trabajado sobre los originales en la parte analítica, y las traducciones me han servido para las citas. En mi trabajo he buscado el reflejo de mi sociedad y su autenticidad, es decir, el

---

<sup>16</sup> A lo largo de este trabajo he destacado otras obras que han participado en la evolución del discurso novelístico en Marruecos ambientadas en Casablanca; el ejemplo más representativo son las novelas *Al-Rīḥ al-ṣatwiyya* y *Darb al-sulṭān* de Mubārak Rabī', que marcan una etapa madura del tratamiento del espacio en la novela marroquí, es decir, el nacimiento de la novela urbana.

concepto de cultura, teniendo en cuenta que los problemas fundamentales que se le plantean al traductor literario son los que tienen un origen cultural.

En el caso de *Dafannā al-māḍī*, he utilizado la versión francesa traducida por Francis Guin (París: Publisud, 1990). Es una traducción supervisada y aceptada por el mismo ‘Abd al-Karīm Gallāb<sup>17</sup>.

He preferido utilizar las novelas traducidas porque, además de estas razones, creo que las traducciones han respetado en la mayoría de los casos las palabras que reflejan los topónimos y la cultura de las ciudades, en general, como el trato social, la ropa, y las frases árabes. Destacaré, pues lo creo importante, una serie de temas relacionados con la cultura marroquí y su reflejo en las traducciones que he utilizado en mi trabajo.

### 1.2.3. Los topónimos y otra terminología socio-cultural.

En relación con el espacio, el tema de mi trabajo, insisto en que el lugar es tan trascendental que no se llega a un nivel de comprensión adecuado si no se entiende el papel del espacio en la obra. Por este motivo la elección de los lugares por parte de los novelistas no es gratuita. Cada lugar tiene personalidad propia y condiciona el progreso temático, así “para traducir los topónimos es aconsejable naturalizar la palabra adoptada y consagrada por el uso cuando existe un arraigo histórico suficiente”<sup>18</sup>. Desde este punto de vista, he comprobado que los traductores de *Le passé enterré*, *El huevo del gallo* y *El año del elefante* se han inclinado a seguir una técnica de naturalización de los topónimos de barrios, cafés, mezquitas, mausoleos y cárceles; es decir, los nombres de estos lugares están en la versión árabe marroquí. De esta forma los topónimos de lugares concretos en las novelas no se han vaciado de sus connotaciones culturales, religiosas e históricas (salvo en casos concretos que examinaremos después). En las novelas analizadas en el corpus de este trabajo, los autores han acercado el espacio al

---

<sup>17</sup> Gallāb informa que el traductor de *Dafanna al-māḍī* se puso en contacto con él y le ha comentado que ha leído la novela y le ha gustado y ha pedido permiso a Gallāb para traducirla. En un año y medio la obra ya estaba traducida y ha convocado una comisión de traductores para revisar la traducción, y al final la comisión aprobó la traducción.

<sup>18</sup> BENABDENNOUR, Saif al-Islam, *La traducción como mediación cultural: análisis de la traducción de la novela marroquí*, Bajo la dirección de los doctores Juan Felipe Villar Dégano y Francisco Ruiz Girela. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Departamento de Filología Española I. 2003, 290.

lector mediante la descripción y la repetición. En cuanto a los traductores han acudido a la explicación, la repetición y han llegado en la mayoría de los casos a la naturalización.

### 1.2.3.1. *Le passé enterré* de ‘Abd al-Karīm Gallāb.

#### 1.2.3.1.1. Los topónimos de *Le passé enterré*.

Topónimos en <i>Dafannā al-māḍī</i>	Los topónimos de <i>Le passé enterré</i>
Cafe de la place de France	Café de la place de France
Dār al-faqīha <sup>19</sup>	Dar fqiha
Dār mu‘allima <sup>20</sup>	Dar maâllma
Al-Qaysāriyya <sup>21</sup>	Kissaria
L‘dīr (Nombre de una cárcel).	L‘Adir
Mulāy Idrīs <sup>22</sup> ( <i>ḍarīḥ</i> )	Moulay Idriss (Mausolé)
al-Mallāḥ <sup>23</sup>	Mellah
Maṣyīd al-Qarawiyyīn <sup>24</sup>	Mosquée Qaraouiyyine
al-Mujfiyya (Barrio)	Mokhfiya (quartier)

<sup>19</sup> Dār al-Faqīha, es la casa que frecuentan algunas niñas para aprender el Corán y la oración.

<sup>20</sup> Dār m‘allma es la casa donde algunas familias de Fez envían a sus hijas para aprender a bordar y ayudar a la dueña en las tareas de casa. Las familias conservadoras de Fez no suelen enviar a sus hijas a este lugar.

<sup>21</sup> Qaysāriya, lugar de la ciudad islámica donde hay tiendas específicas para vender tela, joyas y oro.

<sup>22</sup> El mausoleo de Mulāy Idrīs: Tumba (*ḍarīḥ*) de Idrīs II, el segundo fundador de Fez, muerto en 828 y el santo patrón de la ciudad; es un lugar de peregrinaje muy frecuentado.

<sup>23</sup> Al-Mallāḥ, barrio judío en las ciudades marroquíes.

<sup>24</sup> Al-Qarawiyyīn es la mezquita principal de Fez, y centro de enseñanza universitaria. La universidad al-Qarawiyyīn ha sido desde su creación, en 857, el faro que renovaba la vida intelectual de Marruecos y del Norte de África. En ella se enseñaba filosofía, matemáticas, astrología y sobre todo teología y lengua árabe. Muchos historiadores la sitúan como la primera universidad creada en el mundo.

al-Msīd <sup>25</sup>	M'sid
Naŷŷārīn <sup>26</sup>	Nejjarin
Awlād Ŷāmi <sup>27</sup>	Ouled Jamâa
al-Qarawiyyīn	Qaraouiyyine
Raṣīf (Mezquita).	Rsif (Mosquée)
Kattānīn <sup>28</sup>	Quettanine
Sīdī al-Burnūṣī <sup>29</sup>	Sidi Bernoussi
Sīdī Bū Gālib <sup>30</sup>	Sidi Bougaleb
Sīdī Mubārā (cementerio)	Sidi Mbara (cimetière)

### 1.2.3.1.2. Terminología socio-cultural.

#### 1.2.3.1.2.1. Terminología tomada de la religión.

La mayoría son palabras bien conocidas, nombres, frases, exclamaciones: Allah (*Allāh*); adouls (*al- 'adūl*), Assalam alaykoum, (*al-salām 'alay-kum*); Allah Akbar (*Allāh akbar*); Fatiha (*al-fātiḥa*); leçon de hadith (lección de *ḥadīth*); muezzin (*al-mu 'aḍḍin*); Tolba (*al-ṭulba*); Ulema (*al- 'Ulāmā'*). Ya Latif (*Yā laṭīf*).

#### 1.2.3.1.2.2. La ropa.

En la traducción de las palabras que se refieren a la ropa, en *Le passé enterré* se han usado preferentemente adaptaciones o transcripciones libres, para conservar el significado antropológico y cultural de la vestimenta marroquí, sobre todo en lo que

<sup>25</sup> Al-Masīd, escuela coránica; el maestro es el *faqīh*.

<sup>26</sup> Naŷŷārīn, plaza y fuente famosos en Fez, cerca del mausoleo de Mulāy Idrīs.

<sup>27</sup> Ulād Ŷāmi', pueblo de una quincena de kilómetros al norte de Fez.

<sup>28</sup> Kattānīn, calle cerca de al-Qarawiyyīn..

<sup>29</sup> Sīdī al-Burnūṣī, santo místico del siglo XII de la región de Fez.

<sup>30</sup> Sīdī Bū Gālib, santo de Fez; la gente cree que tiene poderes milagrosos para curar enfermedades.



atañe a la vestimenta de ḥāyî Muḥammad, que refleja la vida tradicional de Fez, muy compleja y a la que difícilmente se le pueden encontrar equivalentes. En este caso el traductor ha conservado algunos nombres de prendas de vestir que son típicas de Marruecos, como *bournous* (*al-burnūs*); *caftan* (*al-qaṭān*); *djellaba* (*al-ḡallāba*), *haïk* (*al-ḥāyik*); *lithām* (*al-liṭām*) vestimenta que llevaba la mujer en la ciudad tradicional de Fez.

#### 1.2.3.1.2.3. El trato social.

En el espacio urbano de Fez existen una serie de comportamientos sociales que reflejan las costumbres y la ética del entorno. Las palabras que reflejan el trato social obedecen a un proceso complicado de reconocimiento para definir o restituir una relación social determinada. Estas actitudes vienen marcadas por varios motivos, como la religión, la tradición o la política<sup>31</sup>.

#### 1.2.3.1.2.4. Gastronomía.

*Couscous* (*kuskusū*); *lben* (*laban*, suero de la leche).

#### 1.2.3.1.2.5. Otras.

Otras palabras de la cultura marroquí que el traductor ha conservado en original, porque son producto histórico del espacio tiempo urbano marroquí en su nivel político-social, son los instrumentos de música o de cocina, como, *bendirs et ghaïtas* (*al-bendir*, *al-gayṭa*); *chuari* (*ṣuwārī*)<sup>32</sup>; *falaqa* (*al-falaqa*)<sup>33</sup>; *Gnaoua* (*Gnāwa*)<sup>34</sup>; *negafa* (*al-negguāfa*)<sup>35</sup>, *kanoun* (*al-kānūn*)<sup>36</sup>; *Makhzen* (*al-majzen*), poder central, estado; *moqaddem* (*al-muqaddam*), jefe de barrio, figura tradicional de poder; *zelliges* (*al-zullīy*), azulejos o mosaicos.

---

<sup>31</sup> Benabdenmour, *La traducción*, 298.

<sup>32</sup> *Ṣuwārī*, doble cesta que lleva encima el burro o el mulo.

<sup>33</sup> *Falaqa*, picota rústica compuesta por un bastón y una cuerda, para castigar inmovilizando los pies del delincuente para administrar la paliza. (Castigo tradicional)

<sup>34</sup> *Gnāwa*, cofradía de músicos de origen africano, celebran danzas, para expulsar a los demonios de las personas que se creen poseídas por ellos.

<sup>35</sup> *Negguāfa*: casamentera. Las casamenteras forman una corporación que tiene un papel primordial en las bodas en la ciudad de Fez y Marruecos en general, garantizando la observación de los rituales tradicionales.

<sup>36</sup> *Al-Kānūn*, brasero de tierra cocida, alimentado de carbón, sobre el cual se cocina (en la cocina tradicional de los pueblos de Marruecos).

El traductor ha conservado los nombres originales, como *Dada*, (*Dāda*), el nombre familiar que se da a las sirvientas negras encargadas de criar a los niños; *chérif* (*šarīf*)<sup>37</sup>; *al-haj* (*ḥāyḥ*); *Lalla* (*Lallā*)<sup>38</sup>; *Moulay* (*Mawlāy*)<sup>39</sup>; *Sidi* (*Sīdī*)<sup>40</sup>.

En general el traductor de *Le passé enterré* ha conservado una serie de palabras originales, no solo en los topónimos sino también en la ropa, la gastronomía, las tradiciones, la política marroquí, instrumentos musicales, etc.

### 1.2.3.2. Los topónimos de *El huevo del gallo* de Muḥammad Zafzāf.

En *El huevo del gallo*<sup>41</sup>, el traductor ha dejado los nombres de los lugares del espacio urbano de Casablanca en árabe.

Los topónimos en <i>Bayḍat al-dīk</i>	Los topónimos de <i>El huevo del gallo</i>
Mabrūka	El barrio Mabruka
Al-Ḥufra.	El mercado de al-Hofra
Chicken House	La tienda de Chicken House
‘Ayn al-Saba’ (Ain Sbaa)	La zona de Ayn al-Saba
Gabīla	La cárcel de Gabila
Mīlā	El barrio Mila
Ḥasanī	Los barrios, Hasaní,
‘Ayn al-Šuqq, Darb al-Sultān.	Ayn al-Suqq, Darb Sultán.
Los beduinos de Raḥāmina (Rḥamna),	Los beduinos de Rahamina o de Kalaat

<sup>37</sup> *Chérif*, (*šarīf*, pl. *šurafā*’, árabe marroquí *šorfa*), son los descendientes del profeta, beneficiarios de su *baraka*, bendición y favor divinos. Esta ascendencia prestigiosa les da un rango aparte en la sociedad, independientemente a la fortuna personal de cada uno. Los más prestigiosos son los Šorfa al- A dārisa, descendientes de al-Ḥasan b. ‘Alī, el nieto del profeta, por Mulāy Idrīs; los Šorfa al-Ḥusayniyyīn son descendientes de al-Ḥusayn.

<sup>38</sup> *Lalla* (*Lallā*), señora, título que expresa el respeto a una señora y una cierta dependencia de ella; se lo aplican a la dueña de la casa sus criadas, sus nueras, y otras personas dependientes de ella, etc.

<sup>39</sup> *Moulay* (*Mawlāy*), literalmente monseñor, título ofrecido a los descendientes del profeta, o a los jerifes (*chérifiens*). Moulay Touhami (*Mawlāya al-Tuhāmī*), santo de Uzzan, venerado también en Fez.

<sup>40</sup> *Sidi* (*Sīdī*), señor, título que se da a los santos, como Sidi ‘Alī Bugāleb, Sīdī Brnuṣī, etc.

<sup>41</sup> ZAFZĀF, Muḥammad, *El huevo del Gallo*, Traducción del árabe de Rosario Montoro. Madrid: Cantarabia, 1992.

Qal'at Sarāgina (El Kelaa des Sraghna)	Sraghna
Darb al-Sultān, Sīdī Ma'rūf y sīdī al-Barnūṣī	Darb al- Sultān, Sidi Maaruf y Sidi Al-Barnusi.
Montgomery	Café Montgomery
Commercy.	Bar Commercy

En *El huevo del gallo* no se plantea la difícil tarea de la traducción cultural porque el espacio urbano de Casablanca es un espacio moderno que influye en la visión del mundo de Muḥammad Zafzāf y produce un lenguaje accesible para el traductor. Cabe señalar que se han conservado en árabe algunas palabras en que reflejan la autoridad en Casablanca, como la figura del caíd<sup>42</sup>. Otras veces esta misma palabra la escribe el autor en *darīya (al-qayed)*<sup>43</sup>.

Se observa que la traducción de *Bayḍat al dīk* al español por Rosario Montoro, edición de CantArabia, ha conservado la ironía de Muḥammad Zafzāf, que describe el mundo de los marginado de Casablanca, perseguidos por la autoridad y que carecen de valores éticos y morales.

#### 1.2.3.3. Los topónimos de *El año del elefante* de Laylā Abū Zayd.

Los topónimos en <i>ʿĀm al fīl</i>	Los topónimos de <i>El año del elefante</i>
ṣawma'a	Alminar
Binḥās (tienda)	Pinhass (tienda)
Ibn Masīk	Ben Msik (Barrio)

<sup>42</sup> En la página 31 de *El huevo del gallo* la palabra caíd ( al-Qā'id) conserva su símbolo marroquí como representación de la autoridad del *Majzen*, pero en la página 36 se escribe con la transcripción y con mayúscula como un nombre propio. Al-Qayed es la misma palabra, pero Zafzāf primero lo ha escrito en árabe culto, al Qā'id, y la segunda vez la ha escrito en el dialecto marroquí.

Šālla (muralla) de Rabat	Chella (muralla) de Rabat
Kariyār santrāl	Carriere central (Barrio)
Garāy ‘Allāl	El garaje de Allal (Barrio)
Gabīla (cárcel)	Gubila (cárcel)
Mulāy Idrīs II	El mausoleo de Muley Idrīs II
Sīdī Balyūt	Sidi Balyut (Barrio)
Al-Mišwar	El Mexuar, el Mechuar <sup>44</sup>
Al-madīna al-qadīma.	La medina
Darb al-Isbān	El callejón de los españoles <sup>45</sup>
Abū Raqrāq (río)	Bu regreg (río )
Sūq al-Arbi‘ā’	Suk al-Arbaa (ciudad)
Umm al-Rabī‘	Umm Rabiaa (río)

La traducción de los lugares en *El año del elefante* responde a las características culturales del lugar porque están transcritos en la versión marroquí. Pero el traductor ha traducido literalmente el nombre del barrio popular de Casablanca *Darb al-Isbān* como el callejón de los españoles. Así mismo, *Garāy ‘Allāl* otro barrio popular de dicha ciudad, se traduce como el garage de ‘Allāl, de forma que, en la versión española, el lector entiende que se trata de un simple garaje de un señor que se llama ‘Allāl. Sin embargo la escritora se refiere a un gran barrio de Casablanca que se llama *Garāy ‘Allāl*. En mi opinión, cuando existe un topónimo consagrado por el uso lo mejor es conservarlo. Como dice Benabdenmour,

(...) Podemos decir que los traductores han vaciado estos topónimos de todo aquello que ayuda al lector marroquí, y puede ayudar el lector español en

<sup>44</sup> En la página 54, el traductor ha transcrito esta palabra como el Mexuar y en la página 83, como el Mechuar. Esto a veces genera confusión para el lector. La misma palabra al-Mišwar significa el patio del palacio real de Rabat.

<sup>45</sup> El traductor ha traducido este callejón literalmente, sin conservar el nombre original, *Al-Isbān*, según lo ha escrito Laylā Abū Zayd en la página 48 (*‘Am al-fīl*, Beirut: Dār al-Āfāq al-Īyādīa, 1987).

el proceso de comprensión, y los han convertido, igual que la mayoría de los nombre propios, en etiquetas vacías que nos indican algunos lugares y nada más.<sup>46</sup>

En *El año del elefante*, Zahra recorre todo el espacio marroquí a través de sus viajes en tiempos de su militancia y en tiempos de la independencia cuando empezó su crisis existencial. El nombre de unas ciudades como Casablanca, Rabat y Kenitra está en la forma oficial, pero otras menos conocidas no lo están. Sí lo está Suk al-Arbā, del árabe culto, Sūq al-Arbī‘ā’, El zoco del miércoles. Lo mismo ocurre con el río Umm Rabīā, cuyo nombre en árabe es Umm al-Rabī‘. Este río es muy importante en Marruecos y es importante transcribirlo adecuadamente para no generar confusión. Otras palabras ya están naturalizadas en el contexto de la cultura española, como por ejemplo alfaquí, zoco, azoras, medina, morabito. Es importante señalar que el traductor ha intentado traducir varias palabras al español, sin conservar la versión original (p. e., *ṣawma* ‘a/ alminar), como hemos visto en la traducción de *Le passé enterré*, en un intento de acercar las culturas. Lo mismo ocurre con la palabra *ḥammām*, se ha traducido como ‘el baño’; cualquier lector podría pensar que la novia, en los preparativos de su boda, se bañó en su casa, algo normal, mientras que la autora de ‘*Ām al-fīl* se refiere a que la novia visitó el *ḥammām*, una tradición importante en los festejos de una boda marroquí. (Ya he explicado anteriormente el significado cultural de la palabra *ḥammām*).

En relación con la vestimenta de la mujer en el espacio y tiempo de *El año del elefante*, el traductor ha unificado todas las formas de designar el concepto velo. En los tiempos que narra la escritora, la protagonista Zahra llevaba un velo que le tapaba el pelo y la mitad de la cara (al-*liṭām*). También existe una mezcla entre la vestimenta marroquí y la árabe en general porque el traductor ha traducido la palabra *selham* como *abaya*, pero la *abaya* es la vestimenta de Oriente medio y no lleva capucha (al-*qubb*).

En síntesis, los traductores de *Dafannā al-māḍī* y de *Bayḍat al-dīk* han conservado en general los topónimos originales y algunas palabras que reflejan la cultura del espacio urbano, mientras que el traductor de ‘*Ām al-fīl* ha adaptado el texto a una visión de la cultura la marroquí a través de la española, y eso se refleja en algunos

---

<sup>46</sup> BENABDENNOUR, *La traducción*, 295.

topónimos, en algunas palabras con connotaciones religiosas, en algunos términos de la vestimenta, etc.

### 1.3. Objetivos y metodología.

#### 1.3.1. Objetivos y aportaciones nuevas.

El objetivo de mi trabajo es realizar un estudio del discurso literario sobre el espacio urbano, desde el punto de vista de la narrativa marroquí, y analizarlo a la luz de la teoría literaria y de varias disciplinas de análisis literario, y estudiar su complejidad, y sus características artísticas y culturales. Los estudios realizados sobre el espacio literario son muy escasos en España, excepto para casos muy concretos.<sup>47</sup> La narrativa en Marruecos está en proceso continuo de evolución, y creo que es importante renovar los estudios sobre la novela marroquí para acercarnos a lo esencial y a lo característico de su literatura.

En el caso concreto de la literatura escrita por mujeres, a mi juicio, este estudio que ahora presento completará un vacío, pues no hay estudios específicos en España sobre el espacio en la narrativa femenina.

#### 1.3.2. Metodología del trabajo.

El estudio del espacio de la ciudad requiere un método multidisciplinar para su análisis. Por este motivo, propongo la hermenéutica, que es una teoría que interpreta los textos a la luz de otras disciplinas, como la teoría del sentido, la antropología, la lingüística, el discurso, la comunicación y la semiología. Aplicando este método examinaré el espacio en la novela como objeto cargado de signos, códigos religiosos, modernos y culturales, para entender su riqueza semántica y lingüística. El objetivo inmediato será descubrir qué quiere decir el texto en relación con los lugares de la ciudad.

---

<sup>47</sup> Es importante mencionar en este caso la tesis doctoral de Francisco Rodríguez Sierra, *Del discurso al cronotopo. Estudio del espacio y el tiempo en la novela marroquí*, 2003.

Para el análisis de las novelas creo que es conveniente aplicar la fenomenología. La fenomenología hermenéutica posibilita la interpretación y la comprensión de los lugares según los transmiten los novelistas en su discurso. Intentare interpretar los espacios propios de la ciudad, para acceder a su esencia, su sentido y su ideología. A la luz de este método no pretendo interpretar la ciudad como es en la realidad, sino desde el lenguaje literario del novelista, dado que el lenguaje es el instrumento más apto para expresar las relaciones espaciales en metáforas y símbolos. Enfocaré el análisis de los textos de las novelas elegidas desde la percepción fenomenológica de la imagen artística del espacio, pues lo que me interesa es la imagen poética en su dinámica propia. Es una fenomenología microscópica que permite arrojar luz sobre los lugares donde se condensan la información y la dramatización con un lenguaje propio a la literatura. Escogeré las imágenes de los lugares que se perciben mejor en la transmisión del narrador o la narradora por medio del lenguaje y su nivel artístico.

La poética del espacio de Bachelard me servirá como una orientación fundamental y eficaz para analizar e interpretar el espacio en su nivel literario y destacar sus valores simbólicos. Como, a juicio de los críticos, las definiciones de Bachelard sobre la poética del espacio se limitan a un espacio feliz, recurriré a la teoría de Yuri Lotman, enriquecida por el papel de la semiótica de la cultura en la determinación del espacio en las novelas objeto de mi estudio. Lo cierto es que las definiciones de la semiótica de la cultura de Lotman posibilitan el análisis del espacio en su particularidad y especificidad cultural y desde su propio punto de vista. Recurriré al concepto del límite, según la concepción lotmaniana, para analizar los desplazamientos de los personajes. La teoría dinámica de Lotman permite interpretar la semántica de los espacios conquistados por los personajes, sacar conclusiones prácticas e interpretar las metáforas de los espacios conquistados por el narrador y los personajes.

### 1.3.3. Plan del trabajo.

El estudio esta dividido en tres partes y diferentes capítulos y apartados. La primera parte consiste en una introducción teórica sobre el espacio en la novela. Esta parte será el soporte teórico del trabajo y se dividirá en diversos apartados que analizarán el tiempo y el espacio en la novela marroquí, el espacio de carácter árabe y la

nueva percepción del espacio, tanto desde el punto de vista de una ciudad antigua y tradicional, en la novelas que tienen a Fez<sup>48</sup> como escenario, como desde el punto de vista de un espacio urbano moderno, como en las novelas que transcurren en la gran urbe de Casablanca<sup>49</sup>.

La segunda parte la dedicaré al análisis de las novelas elegidas desde la perspectiva espacial y me centraré en las diversas funciones artísticas del espacio de la ciudad y sus lugares, según aparece en estas obras. Debo señalar que en esta segunda parte me centrare en el análisis de las novelas elegidas, teniendo en cuenta que cada texto elige su propio método. Esto explica que haya estudiado *El año del elefante* de Laylā Abū Zayd desde la perspectiva de los estudios de la mujer, en relación con el espacio. Abordaré el tema del espacio desde la perspectiva de lo privado y de lo público, algo que diferencia la percepción del espacio y los temas tratados en la escritura de la mujer. Enfocaré el tema desde un amplia perspectiva teórica y desde algunas novelas representativas, como *Anā Aḥyā* de Laylā Ba‘albakkī en relación con el espacio en la narrativa femenina. Y analizaré a fondo el tema del espacio en la novela de Laylā Abū Zayd *El año del elefante*.

En la tercera parte me centraré en las nuevas aportaciones y conclusiones de este trabajo.

---

<sup>48</sup> La novela modelo es *Zahrat al- Ās* de Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī.

<sup>49</sup> La novela modelo de esta etapa es la trilogía de *Darb al-Sulṭān* de Mubārak Rabī‘. Esta novela estrena el nacimiento de la novela urbana y ofrece un discurso maduro sobre la complejidad de la urbe de Casablanca.





## PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

### 2. Introducción teórica del espacio literario.

#### 2.1. La organización del espacio en la novela.

Hasta hace relativamente pocos años, los años sesenta del siglo XX, la teoría literaria no se había ocupado del espacio de la novela como una parte sustancial de la misma, ni la necesidad de discernir con precisión los fundamentos sobre los que se organiza el espacio en la novela. Examinando la evolución de este tipo de estudios, Henri Mitterand señalaba,

«Roland Bourneuf, en 1970 s'interrogeant sur les nécessités internes aux qu'elles répond l'organisation de l'espace dans le roman, proposait qu'on décrive de manière précise la topographie de l'action, qu'on examine les aspects de la description, qu'on apprécie les fonctions de l'espace dans ses rapports avec les personnages, les situations, le temps, qu'on mesure le degré d'intensité de l'espace, et qu'on dégage les valeurs symboliques et idéologiques qui sont attachées à sa représentation. Vaste programme, qui fonde une étude de la narrativité du lieu, mais qui, semble-t-il, n'a guère été suivi d'essais, ni d'effets »<sup>50</sup>.

Mitterand planteaba la necesidad de una teoría del espacio en la novela hace ya mas de cuarenta años. En esta parte teórica del estudio vamos a seguir sus indicaciones para examinar el espacio en relación con el tiempo<sup>51</sup>, la descripción, los personajes, la ideología del novelista, etc. Estos elementos, y algunos otros, nos ayudarían, a mi juicio, a acercarnos al espacio en la novela. Otro aspecto que hay que analizar es el discurso novelesco sobre el espacio, puesto que el espacio de la novela no es el mismo que en la vida real espontánea.

---

<sup>50</sup> MITTERAND, *Le discours du roman*, Paris: PUF, 1980, 193-194.

<sup>51</sup> La importancia de la relación del espacio con estos otros elementos de la novela se ha señalado varias veces. Véase A. GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1996, 207: “ (...) Una consideración un poco más atenta revela de inmediato que el espacio en cuanto componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia respecto de los demás elementos, en especial, el personaje, la acción y el tiempo. Su trascendencia es tal que se puede elaborar, como ha hecho M. Bajtín, una historia de la novela fundamentada en este factor (indudablemente asociada al tiempo)”.

El estudio del espacio es complejo, no solamente en relación con la crítica árabe, sino con la teoría literaria en general. El motivo de esta complejidad es que no existe una teoría literaria específicamente centrada en el espacio, sino que siempre que se analiza el espacio se hace en relación con el tiempo, es decir, no de manera aislada. Para Ḥamid al-Ḥamīdānī,

“El concepto espacio, en la literatura tiene cuatro aspectos: El espacio geográfico: donde se mueven los personajes. El espacio del texto: es la forma como se imprimen las letras de la escritura. El espacio semántico: es la imagen producida por la narración y sus metáforas en general. El espacio como punto de vista: es la manera como el narrador puede dominar el universo de su obra incluyendo los personajes que se mueven en un lugar, como en una pieza teatral”<sup>52</sup>.

Existe, pues, una diferencia entre el espacio real y el espacio literario. También existe una diferencia importante entre el lugar y el espacio. El lugar es donde se desarrolla la acción de manera concreta, mientras el espacio es amplio y significa todo el campo semántico de la novela. Todo lo que está relacionado con la ficción de la novela, personajes, espacio, el tiempo, el punto de vista y el espacio técnico de la escritura, puede entenderse como espacio novelístico en su amplitud. Para Mieke Bal, el término lugar se refiere a la posición geográfica en la que se situaba los actores, y en la que tienen lugar los acontecimientos<sup>53</sup>. Podemos afirmar que la ciudad es un lugar, porque es un concepto que se relaciona con la forma física; además, si en las novelas las ciudades son mencionadas por sus nombres, como París, Londres, Tánger, Casablanca, es por algo, es decir, aunque pensamos que los acontecimientos son ficción, el lugar transmite signos de la realidad. Algo lógico si pensamos que la presentación del espacio se apoya en la percepción humana. Como dice M. Bal:

“Hay tres sentidos con especial implicación en la percepción del espacio: vista, oído, y tacto. Todos ellos pueden provocar la presentación de un espacio en la historia. Las formas, los colores y los volúmenes, siempre desde

---

<sup>52</sup> AL-ḤAMĪDĀNĪ, Ḥamid, *Binyat al-naṣṣ al-sardī*, Beirut-Casablanca: al-Markaz al-Ṭaqāfī al-‘Arabī, 1993, 62.

<sup>53</sup> BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Traducción de Javier Franco, Madrid: Catedra, 2006, 101.

una perspectiva concreta. Los sonidos pueden contribuir, aunque en menor medida en la presentación del espacio”<sup>54</sup>.

Por otra parte el espacio se presenta de varias formas y tiene sentidos e interpretaciones diferentes tanto para el autor como para el lector. Como dice Darío Villanueva (1989:43) “en ningún otro aspecto del texto narrativo se advierte con mayor intensidad ese esquematismo, y se configura un 'lector implícito' más lleno de competencias que en el de la construcción de los espacios, y, efectivamente con respecto al lector implícito, la configuración espacial no sólo es utilizada en el texto en muchas ocasiones como factor esencial concreto para orientar una determinada estrategia lectora (..) sino que, en todos los casos, se revela como uno de los elementos que ofrece mayores posibilidades de cooperación interpretativa e implementación significativa al lector, que debe imaginar los aspectos espaciales no descritos, contrastar con su experiencia personal los lugares conocidos, etc.”<sup>55</sup>. Este lector "cooperativo" tiene cierta capacidad de imaginar el espacio a partir de las indicaciones del autor mediante el lenguaje. Su papel es necesario para descifrar el texto, como dice Dominique Maingueneau:

Pour être déchiffré le texte exige que le lecteur institué se montre coopératif, qu'il soit capable de construire l'univers de fiction à partir des indications qui lui sont fournies. Ce lecteur coopératif, U. Eco l'appelle “Lecteur Modèle” et le définit comme “un ensemble de conditions de succès ou de bonheur établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel»<sup>56</sup>.

El papel del lector es importante para descifrar el texto, pero no vale cualquier lector. Maingueneau se refiere al lector cooperativo, que para Eco es un Lector Modelo, que actualizará el texto por su lectura feliz, potenciando su significado.

Con respecto al análisis del texto literario, los formalistas rusos han elaborado nuevos conceptos sobre la literatura, y sobre la poética del texto literario, como

---

<sup>54</sup> BAL, *Teoría de la narrativa*, 10.

<sup>55</sup> Citado en VALLES CALATRAVA, José: *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en la ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Ed: Universidad d'Almería 1999, 27.

<sup>56</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris: Nathan, 2001, 32, que cita a U. ECO, *Lector in fabula*, Grasset, 1985, 80.

denominan a las normas generales que rigen el texto literario; una poética no mimética, que "proclama la autonomía de la expresión de la obra literaria y la autonomía de la obra literaria en su totalidad"<sup>57</sup>. A ellos, a los formalistas rusos, les debemos "una investigación científica, una ciencia de la literatura que sitúa su objeto en la "obra en sí" desde una perspectiva lingüística formal"<sup>58</sup>.

Este nuevo enfoque ha dado pie a estudiar los textos en relación con el espacio como discurso literario. Fue Gaston Bachelard el primero en estudiar el espacio desde la poética de las cosas (*La poétique de l'espace*, París 1957), particularmente en la poesía. Bachelard encontraba que "La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significativo"<sup>59</sup>, y se planteaba que:

"Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendemos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad"<sup>60</sup>.

Los planteamientos de la poética de Bachelard nos permiten un estudio del espacio con una dimensión libre, estética y específicamente literaria. Como dice Ḥasan Naʿīmī<sup>61</sup>:

"Es necesario que el estudio del espacio tenga lugar en la fenomenología, es necesario que elijamos la estética de la percepción porque ofrece un

---

<sup>57</sup> RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes, *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Barcelona: Júcar, 1991, 64.

<sup>58</sup> RODRÍGUEZ PEQUEÑO, *Los formalistas rusos*, 66.

<sup>59</sup> BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1965, 19.

<sup>60</sup> BACHELARD, *La poética del espacio*, 9.

<sup>61</sup> Los críticos árabes también han incorporado a sus estudios la perspectiva de la poética del espacio, como hace Ḥasan NAʿYMĪ en su análisis de la narrativa de Saḥar Jalīfa, "Saḥar Jalīfa wa-amkinatu-hā", en *Šiʿriyyat al-fad āʿ: al-mutajayyil wa-l-huwiyya fī l-riwāya al-ʿarabiyya*, Casablanca- Beirut: al-Markaz al-Ṭaqāfī al-ʿArabī, 2000, 133-223. También tiene esta orientación metodológica la colección de artículos sobre literatura árabe moderna recogidos en *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, sous la direction de Boutrous Hallaq, Robine Ostle, Stefan Wild, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, del que destacaré, por tratar obras marroquíes o de autoras árabes, los artículos de Stefan WILD, "Muḥammad Shukri's *For Bread Alone*, a Hijra and a Book", 143-152; y Richard VAN LEEUWEN, "The Enchantment of Space. Two Novels of Gamāl al-Ghīṭānī and Hudā Barakāt", 153-171.

horizonte amplio donde la escritura y la lectura se armonizan y porque permite una libertad y un dinamismo crítico dentro del texto”<sup>62</sup>.

Ḥasan Naʿīmī argumenta que la fenomenología permite la libertad para analizar el espacio de la ficción, es decir, la libertad radica en que existe la posibilidad de estudiar cualquier texto, de cualquier cultura, porque lo esencial es el fenómeno de la imagen como un producto del corazón y del alma humana. Sin embargo, la fenomenología tiene carácter científico por su dimensión trascendental, mantiene el contacto con el mundo de las cosas, en su status filosófico; en palabras de M. Merleau-Ponty:

“Es la ambición de una filosofía ser una “ciencia exacta”, pero también, una recensión del espacio, el tiempo, el mundo “vividos”. Es el ensayo de una descripción directa a nuestra experiencia tal como es, sin tener en cuenta su génesis psicológica ni las explicaciones causales que el sabio, el historiador o el sociólogo puedan darnos de la misma”<sup>63</sup>.

En este párrafo, Merleau-Ponty afirma que la fenomenología puede ser una ciencia exacta y al mismo tiempo es una experiencia del ser humano con el tiempo y el espacio, una experiencia directa de las cosas como fenómeno. Es decir, la fenomenología puede interpretar la experiencia del espacio, percibido como emoción, como una relación existencial con las cosas. Pero también un dar cuenta del espacio, del tiempo y del mundo “vividos”. Es el intento de hacer una descripción directa de nuestra experiencia tal cual es y desde su esencia. “La fenomenología es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias. La esencia de la percepción, la esencia la conciencia, por ejemplo”<sup>64</sup>.

La contribución tanto Bachelard como de Merleau-Ponty al estudio del espacio, basándose en la fenomenología, fue debidamente constatada desde el principio. Ya Georges Matoré comentaba en 1962:

---

<sup>62</sup> NAʿYMI, Ḥasan. *Šiʿriyyat al-faḍāʾ: al-mutajayyil wa-l-huwiyya fī l-riwāya al-arabiyya* (“La poética del espacio, el imaginario y la identidad en la novela árabe”), Casablanca- Beirut: al-Markaz al-Ṭaqāfi al-ʿArabī, 2000, 19.

<sup>63</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*. Trad. de Jem Cabanes. Barcelona: Península 1975, 7.

<sup>64</sup> MERLEAU-PONTY, *Fenomenología*, 7.

« Or nulle part, à notre connaissance, le problème de l'espace *contemporain* n'a été évoqué dans l'ensemble de ses rapports avec le fait humain. Certains travaux qui appartiennent, de près ou de loin, à la pensée phénoménologique, (...) la perception de Merleau-Ponty, par exemple, nous apportent de renseignements précieux et abondants sur l'espace. (...) Les ouvrages si remarquables de Bachelard traitent d'un sujet souvent contigu au nôtre, et ils nous ont beaucoup apporté »<sup>65</sup>.

La poética del espacio de Bachelard aporta una disciplina que nos permite percibir el espacio como esencia. Sin embargo la poética del espacio se limita a imaginar el espacio en su temporalidad. En cambio Henri Lefebvre, desde la crítica marxista, trata muchos temas del espacio, pero según mi punto de vista, y en eso estoy de acuerdo con Ḥasan Naʿīmī, la poética del espacio es la más apropiada para analizar el espacio, por las razones que hemos destacado anteriormente y que destacaremos un poco más adelante. La obra de Gaston Bachelard tiene un gran valor filosófico y poético, pero también tiene sus límites, sobre todo, que parece limitarse a analizar las imágenes del espacio feliz.<sup>66</sup>, como dice R. Gullón, que considera su libro una obra fundamental para el estudio del espacio en la creación literaria, dadas las escasas teorías sobre este tema interesante del texto literario. Esta escasez es algo que señala también Henri Mitterand:

(...) on a consacré jusqu'ici assez peu de travaux à la représentation de l'espace en littérature (..) Je parle de l'espace-fiction, de l'espace contenu, des cordonnées topographiques de l'action imaginée et contée (..) Il n'existe pas une théorie constituée de la spatialisation narrative, mais seulement une voie de recherche bien profilée et quelques autres dessinées en pointillé, l'orientation la plus vivante est représentée par ce que Gaston Bachelard appelait la poétique de l'espace, ou encore "une psychologie systématique des sites de notre vie intime": l'étude des valeurs symboliques attachées soit aux paysages qui s'offrent au regard du narrateur ou de ses personnages, soit à leurs lieux de séjour, la maison, la chambre close, la cave, le grenier, la prison, la tombe... lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques,

---

<sup>65</sup> MATORÉ, Georges, *L'espace humain*, Paris: La colombe, 1962, 13.

<sup>66</sup> GULLÓN, RICARDO, *Espacio y novela*. Barcelona: Anthony Bosch, 1980, 4.

souterrains ou aériens, autant d'opposition servant de vecteurs où se déploie l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur »<sup>67</sup>.

La poética del espacio de Bachelard permite estudiar los valores simbólicos que se asocian a los paisajes, transmitidos por el autor y percibidos por el lector. Ante todo, son lugares que tienen un papel íntimo y público en la vida humana, como la casa, el café, el barrio, la universidad, el morabito, la mezquita, el mercado, etc., y pueden simbolizar un aspecto del espacio de la ciudad. Los lugares privilegiados y jerarquizados por el autor siempre transmiten una doble simbolización. Son lugares llenos de información y de las experiencias dinámicas vividas por los personajes. Como comenta Henri Mitterand:

« Philippe Hamon lui- même dans un article sur “le savoir dans le texte” indique en passant qu’il existe une classe de lieux qui sont les lieux cybernétiques, c’est-à-dire “les endroits où se stocke, se transmet, s’échange, se met en forme l’information, par exemple les coins à confidences, les salons de rencontres, les lieux de passage, les lieux d’où l’on observe un spectacle»<sup>68</sup>.

Para Yuri Lotman, el espacio artístico representa el mundo exterior; este mundo es infinito en la concepción humana, pero se controla a través del concepto del límite<sup>69</sup>.

Lotman considera que es el lenguaje el que tiene la competencia de modelizar<sup>70</sup> el espacio, o sea, el que le da forma.

En “La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto” (Universidad de Valencia, Frónesis, 1995) y dentro del desarrollo de los fundamentos de su “semiótica

---

<sup>67</sup> MITTERAND, *Le discours du roman*, 192.

<sup>68</sup> MITTERAND, *Le discours*, 193.

<sup>69</sup> Gian Paolo CAPRETTINI, en “La noción del límite en la semiótica textual de Iuri M. Lotman”, *Entretextos*, 4 (Granada, noviembre 2004), que cita la página <http://teoriayanalisisliterariounounlpam.blogspot.com/2010/12.1-44>, define este concepto del límite con las palabras siguientes: “El límite precisamente es un concepto y una metáfora a la vez. ¿Qué ocurre en un límite? Pues que dos “cosas” diferentes a la vez se tocan (se juntan) y se separan, y ese movimiento doble es el que posibilita el reconocimiento de lo uno, la individualidad, y la certidumbre de que tal individualidad es en el fondo simplemente la oposición al otro, carece de otra sustancia que no sea esa diferencia”. Como subraya Caprettini, la noción del límite es central en Lotman, que vuelve a ella una y otra vez en sus diferentes análisis, tanto cuando analiza un personaje o la trama de una tragedia, como cuando intenta elaborar una tipología de las culturas, pues “la semiosfera está gobernada en sus distinciones y conexiones precisamente por el concepto del límite”.

<sup>70</sup> La modelización es un concepto desarrollado por los semióticos de la Escuela de Tartu, a la cual pertenece Lotman, que hace referencia a la “construcción de un modelo de mundo, representado y estructurado por la mediación de un sistema semiótico”.



de la cultura”, Lotman esboza su ya clásica distinción entre los *sistemas modelizantes primarios* y los *sistemas modelizantes secundarios*. Los primeros son aquellos propios de las lenguas naturales, los segundos tienen que ver con la literatura, las artes, las ciencias, la religión, los mitos, etc. Hay en la distinción una derivación evidente de la clasificación propuesta por Mijail Bajtín para distinguir a los géneros discursivos primarios o simples de los secundarios o complejos como las formas en que los hombres organizan los enunciados que los vinculan y posibilitan ordenar las diversas y cambiantes esferas de la vida social. Que la lengua constituya una modelización quiere decir que organiza la visión social e individual del mundo; tal punto de vista es en consecuencia una *valoración* (en este punto también se puede observar una directa relación de las afirmaciones de Lotman con las de Bajtín y Valentín Voloshinov). Para decirlo en unas pocas palabras que en otros autores del campo de la semiología y la semiótica se suele encontrar de manera más o menos similar: *los lenguajes modelizan la realidad, o sea, le dan forma*.

Que haya muchos lenguajes significa, además, que son muchas las modelizaciones posibles, afirmación que se puede entender también como la forma lotmaniana de dar cuenta del fenómeno de los contextos múltiples y los desplazamientos de la interpretación de todo texto y, por lo tanto, de la riqueza semántica que los nutre. La noción de cultura que proporciona Lotman es esencialmente dinámica.”<sup>71</sup>

Para Lotman, “(...) el espacio “un conjunto de objetos homogéneos (fenómenos, estados, funciones, figuras, significados variables, etc.) entre los cuales se establecen relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etc.)”<sup>72</sup>. Sobre todo, Lotman refuerza la idea de que la interpretación del espacio en los textos literarios se realiza desde un punto de vista lingüístico, es decir, desde el lenguaje simbólico, y este tiene varias interpretaciones. Las relaciones espaciales serían como metáforas de orden semiológico, que interpretan los textos de la ficción y su relación con la cultura y la ideología según los modelos sociales, religiosos y morales en un espacio y tiempo de la historia humana.

---

<sup>71</sup> LOTMAN, Yuri, “La semiótica de la cultura”, en sitio web: <http://teoriayanalisisliterariounounlpam.blogspot.com/2010/12>, 1-44.

<sup>72</sup> LOTMAN, Yuri, *Estructura del texto artístico*, 271.

“(…) Al nivel de construcción de modelos supratextual y puramente ideológica, el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos “alto-bajo”, “derecho-izquierdo”, “próximo-lejano”, “abierto-cerrado”, “delimitado-ilimitado”, “discreto-continuo” se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: “válido- no-válido”, “bueno-malo”, “propio-ajeno”, “accesible-inaccesible”, “mortal-inmortal”, etcétera”<sup>73</sup>.

Las representaciones del espacio, desde el concepto de Lotman, se manifiestan desde la visión del mundo de cada novelista en un tiempo y espacio dado. Yuri Lotman añade que “Los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción del mundo”<sup>74</sup>.

La importancia del pensamiento de Lotman en relación con el espacio, lo que tiene un interés general para nosotros en esta investigación, es su papel en la semiótica de la cultura que valora su particularidad y especificidad. A diferencia de la poética del espacio de Bachelard, que percibe la imagen de los lugares desde el ensueño poético, la teoría lotmaniana pone énfasis en el papel de la cultura para el concepto y el modelo del espacio. De ahí podemos añadir que el papel de la semiótica, como unidad metodológica y disciplinaria ayuda a descifrar los fenómenos que son difíciles de definir, como el sistema de los signos o los sistemas de comunicación<sup>75</sup>.

## 2.2. Espacio y lenguaje.

El estudio del espacio ficcional en la literatura se plantea también la cuestión del lenguaje. La novela es un discurso que reproduce una imagen sobre el mundo. Y esta

---

<sup>73</sup> LOTMAN, *Estructura*, 271.

<sup>74</sup> LOTMAN, *Estructura*, 272.

<sup>75</sup> Como dice Umberto ECO, "La recherche sémiotique porte en fin son attention sur de phénomènes que l'on peut difficilement définir comme des systèmes de signes, au sens strict, ou comme des systèmes de communication, car ce sont plutôt des systèmes de comportement et de valeurs. Citons l'étiquette, les hiérarchies, les systèmes de « modélisation » du monde (ce terme recouvre, pour les savants soviétiques, les mythes, les légendes, les théologies primitives qui représentent d'une manière organisée la vision du monde d'une société donnée (...) puis la typologie des cultures (Lotman, 1964, 1967) qui s'intéresse aux codes qui définissent un modèle culturel donné.. ». ECO, U., *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Trad. del italiano por Uccio Esposito Torrigiani, Paris: Mercure de France, 1972, 18.

imagen se representa según el lenguaje utilizado. Asimismo el estudio del espacio es en concreto un estudio del discurso sobre el espacio y la imagen del espacio es producto de un lenguaje artístico.

Desde la aparición de la teoría lingüística de Ferdinand de Saussure, el texto literario se considera un mundo puramente lingüístico. “El espacio literario es del texto; allí existe y allí tiene su vigencia”<sup>76</sup>. En efecto todo lo que significa espacio en la obra literaria está presentado por el lenguaje. Gérard Genette aborda la especialidad del lenguaje en la cultura occidental como consecuencia de la nueva visión del espacio.

« Aujourd’hui la littérature -la pensée- ne se dit plus qu’en termes de distance, d’horizon, d’univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure: figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s’espace afin que l’espace, en lui, devenu langage, se parle et s’écrive»<sup>77</sup>.

E insiste:

« On a remarqué bien souvent que le langage semblait comme naturellement plus apte à “exprimer” les relations spatiales que toute autre espèce de relation (et donc de réalité), ce qui le conduit a utiliser comme symboles ou métaphores des secondes, donc à traiter de toutes choses en terme d’espace, et donc encore a spacialiser toutes choses”<sup>78</sup>.

En particular, el espacio tiene otro aspecto más complejo debido a que la palabra puede tener dos significados, el primero literal y el segundo figurado según la retórica, así el espacio semántico profundiza más el significado real que el significado aparente, anulando al mismo tiempo la linealidad del discurso. A este hecho precisamente Genette lo denomina *la figure*:

---

<sup>76</sup> GULLÓN, Ricardo, *Espacio*, 4.

<sup>77</sup> GENETTE, Gérard: *Figures*. Paris, Seuil 1966, 108.

<sup>78</sup> GENETTE, Gérard: *Figures II*. Paris: Telquel, 1969, 44.

“La figure, c’est à la fois la forme que prend l’espace et celle que se donne le langage, et c’est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens »<sup>79</sup>.

Esta importancia del lenguaje es también lo que subraya Maingueneau, para quien el lenguaje es el contenido, es la energía viva del sentido. Maingueneau lo metaforiza:

« (...) Un peu comme l’architecture d’une ville inhabitée ou soufflée, réduite à son squelette par quelque catastrophe de la nature ou de l’art. Ville non plus habitée simplement délaissée mais hantée plutôt par le sens et la culture... »<sup>80</sup>

De acuerdo con Maingueneau, lo más importante del discurso literario es, ante todo, su sentido, lo que caracteriza el enunciado. Es decir, el discurso literario, aparte de su sentido propio, produce otro sentido con una carga simbólica.

Por otra parte, como señala Matoré, el discurso de la civilización occidental percibe el espacio de manera amplia y nueva gracias a la ciencia, al arte y la filosofía:

«Notre époque peut en effet être caractérisée par la prédominance des facultés visuelles; et on a pu dire qu’elle était une «civilisation de l’image» et les journaux nous proposent conjointement une nouvelle *vision* du monde, une nouvelle *optique*, des vues, des *observations*, etc.»<sup>81</sup>.

Pero, así como para Matoré, “(..) la spatialisation de la pensée s’affirme à la fois davantage et différemment »<sup>82</sup>, para Genette, en cambio, la espacialidad es el lenguaje y el lenguaje es el pensamiento.

« (..) Du fait de la spatialité spécifique, que l’on vient de rappeler, le langage (et donc la pensée) est déjà une sorte d’écriture, ou, si l’on préfère, la spatialité manifeste de l’écriture peut être prise pour symbole de la spatialité

---

<sup>79</sup> GENETTE, *Figures II*, 47.

<sup>80</sup> MAINGUENEAU, Dominique, *Genèses du discours*, Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984, 9.

<sup>81</sup> MATORÉ, *L’espace humain*, 18

<sup>82</sup> MATORÉ, *L’espace*, 30.

profonde du langage. Et à tout le moins, pour nous qui vivons dans une civilisation où la littérature s'identifie à l'écrit, ce monde spatial de son existence ne peut être tenu pour accidentel et négligeable»<sup>83</sup>.

De hecho, Genette en este párrafo precisa el aspecto literario de la espacialidad, que se manifiesta en la obra literaria:

“Cette spatialité du langage considéré dans son système implicite, le système de langue qui commande et détermine tout acte de parole, cette spatialité se trouve en quelque sorte manifestée, mise en évidence, et d'ailleurs accentuée, dans l'oeuvre littéraire, par l'emploi du texte écrit »<sup>84</sup>.

Es decir, para Genette el aspecto espacial nace, pues, desde el punto de vista literario. En cambio, Matoré en su libro *L'espace humain*, destaca el espacio desde diferentes disciplinas y se concentra en su aspecto social. Por un lado, Genette considera que uno de los aspectos artísticos del espacio es la figura<sup>85</sup>. Por el otro, Matoré piensa que la imagen del espacio se produce mediante el vocabulario, pues “(...) le vocabulaire qui exprime l'espace participe du dynamisme de la spatialité; non seulement beaucoup de nos images traduisent, en vertu de leur nature, le mouvement ou la communication (*marche, chemin, ouverture, insertion, clé, etc.*)”<sup>86</sup>. Genette critica esta priorización del vocabulario propuesta por Matoré, en estos términos:

Linguiste, et plus précisément lexicologique, Matoré conçoit l'étude du vocabulaire comme une annexe de la sociologie<sup>87</sup>. Les métaphores qu'il interroge ne sont pas, comme les images étudiées par Bachelard ou Richard, les affleurements poétiques d'une rêverie profonde, individuelle ou «collective» qui renvoie encore à une anthropologie des profondeurs. La «zone» qu'il explore est plus «socialisée». (...) c'est donc après la *poétique* bachelardienne, une sorte de *rhétorique sociale de l'espace* qu'il nous propose. Les métaphores qu'il

---

<sup>83</sup> GENETTE, *Figures II*, 45.

<sup>84</sup> GENETTE, *Figures II*, 45.

<sup>85</sup> Para GENETTE, *Figures II*, 46, la figura es un aspecto de la espacialidad literaria, que “ (...) s'exerce au niveau de l'écriture au sens stylistique du terme, dans ce que la rhétorique classique appelait les figures, et que l'on appellerait aujourd'hui des effets du sens ».

<sup>86</sup> MATORÉ, *L'espace humain*, 34.

<sup>87</sup> MATORÉ, Georges, *La Méthode en lexicologie*, 1953.

observe ne sont pas de symboles, ni des archétypes: ce sont des *cliché*- ceux du journaliste, du philosophe, de «l'intellectuel» plus que du romancier.<sup>88</sup>

Las teorías de Genette y de Matoré subrayan la importancia del estudio de la poética de Bachelard por un lado, y, por otro, el hecho de que se trata de un estudio del espacio desde el punto de vista literario, de la esencia de la imagen artística y de su profundidad. El espacio existe como discurso porque, como dice Genette, “le discours consiste apparemment en une chaîne de signifiants présents “tenant lieux” d’une chaîne de signifiés absents”<sup>89</sup>. El discurso literario, según Genette, es fruto de un nuevo contexto de la civilización occidental, donde

« (...) la littérature, entre autres “sujets”, parle aussi de l’espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte (..) en imagination dans des contrées inconnues qu’elle nous donne un instant l’illusion de parcourir et d’habiter (...) une certaine sensibilité à l’espace, ou pour mieux dire une sorte de fascination du lieu, est un des aspects essentiels de ce que Valéry nommait *l’état poétique*. Ce sont là des traits de spatialité qui peuvent occuper ou habiter la littérature, mais qui peut-être ne sont pas liés à son essence, c’est –à- dire à son langage”<sup>90</sup>.

Fascinación, sensibilidad, “*état poétique*”, definen la esencia del espacio literario, que se percibe a través del lenguaje, de la literatura. Y esta nueva percepción tiene lugar en el pensamiento fenomenológico, es decir, en la percepción de Merleau-Ponty, cuyo estudio enriquece y aporta información abundante sobre el espacio.

Sin embargo, Matoré opina que el lenguaje no es la sola vía para estudiar el espacio, “(...) les linguistes n’ont accordé en général qu’un intérêt réduit à un phénomène qui leur paraissait soit suspect et même inquiétant, soit étranger au cercle normal de leurs préoccupations, c’est-à-dire au domaine de langage”<sup>91</sup>. Es preciso incluir «(...) la spatialité d’une image; sous la plume d’un penseur s’adressant à un public étendu »<sup>92</sup>,

---

<sup>88</sup> GENETTE, Gerard, *Figures*. Paris: Seuil, Paris 1966, 104.

<sup>89</sup> GENETTE, Gerard, *Figures II*. Paris: Telquel 1969, 46

<sup>90</sup> GENETTE, *Figures II*, 43-44.

<sup>91</sup> MATORE, *L’espace humain*, 33.

<sup>92</sup> MATORE, *L’espace humain*, 36.

pero sin descartar el papel del lenguaje, o bien del discurso en la revelación y la percepción del espacio:

« Mais sans doute une philosophie de l'expression n'est- elle possible que dans un dépassement de la phénoménologie. À notre avis, cette « philosophie » ne pourra être élaborée dans l'abstrait, mais devra se fonder sur l'examen des faits linguistiques. Pour accéder à la conscience, les phénomènes psychiques doivent dépasser l'actualisation et être verbalisés: Le monde de l'expression est le seul que nous puissions appréhender, il est le seul qui nous mette en contact avec les réalités mentales; comme le dit Hegel, le réel n'est pas révélé que par le discours »<sup>93</sup>.

En particular, y desde la concepción de Mikhail Bakhtin, el nuevo lenguaje del espacio transmite un mundo real, concreto y visible, sobre todo cuando llega a representar el culto local<sup>94</sup>. Este concepto significa que la literatura del espacio tiene la posibilidad de crear una leyenda local, pues se trata de

“Le rapport que l'image artistique entretient avec le monde nouveau, géographiquement et historiquement concret et visible (..) «Les cultes locaux» témoignent avant tout d'une sensibilité totalement nouvelle à l'espace et au temps dans l'oeuvre d'art»<sup>95</sup>.

Según las palabras de Bakhtin, la sensibilidad al espacio representa una visión moderna, pero para hacer literatura todavía es precisa la adecuación del lenguaje utilizado. “Ce n'est pas point avec des idées que l'on fait des vers, c'est avec des mots, mais des formes des rapports et de rythmes: «les belles oeuvres, dit Valéry, son filles de leur forme»<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> MATORE, Georges, *L'espace humain*, 27.

<sup>94</sup> BAKHTIN, Mikhail, *Esthétique de la création verbale*, Paris: Gallimard, 1984, 253.

<sup>95</sup> BAKHTIN, *Esthétique de la création*, 254

<sup>96</sup> LEFEBVRE, Maurice Jean, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Suisse: La Baconnière, 1971, 15.

### 2.3. La perspectiva artística del espacio desde el arte plástico.

Ṣalāḥ Ṣālīḥ defiende la idea de que el novelista debe tener un bagaje cultural importante para reproducir las imágenes del espacio de manera artística, y cita a Henry James al afirmar que la novela recrea un retrato de la vida casi igual al retrato del pintor<sup>97</sup>. Es lo mismo que señala, entre otros, Michel Butor, es decir, el interés de incluir las artes y principalmente el arte plástico en el espacio de la novela:

«Eh bien, en ce qui concerne l'espace, son intérêt n'est pas moins grand, toute aussi étroite sa parenté avec les arts qui l'explorent, la peinture en particulier. Non seulement il peut, mais il doit à certains moments les inclure»<sup>98</sup>.

Michel Butor es uno de los novelistas pioneros en la renovación del espacio de la novela dando mucha importancia a los objetos que multiplican el espacio, y esto es posible cuando el escritor tiene una sensibilidad y un ojo artísticos. Dicha nueva química del espacio se debe a la concepción sobre el espacio del arte contemporáneo. La misma postura mantiene Joseph A. Kestner cuando afirma que “The spatial method, the study of spatiality in the novel, is therefore inherently a critical approach which must integrate several disciplines, including literary theory, scientific thought, spatial artistic practices, and philosophic query. One must study the spatiality of the novel in the context of space as well as in the context of literature, since space is a property not only of literature but of science and art, a study of space in the novel is therefore integrative”<sup>99</sup>.

En los textos mencionados, se nota que tanto la perspectiva francesa como anglosajona de la literatura del espacio valoran el papel del arte plástico y sus aportaciones a la novela. Butor subraya el parentesco de la novela con el arte plástico y es mejor incluirlo cuando se recrea el espacio. Para Kestner el arte plástico es una de las disciplinas que hay que incorporar a la hora de estudiar el espacio de la novela, porque el espacio no es solo cuestión de la literatura sino también de la ciencia y del arte.

El arte como elemento de análisis del espacio en la narrativa, o en la reflexión sobre la crítica occidental, ocupa un lugar escaso en la narrativa marroquí. Sin embargo,

---

<sup>97</sup> SĀLIḤ, Ṣalāḥ, *Qaḍāyā al-makān al-riwā'ī fī l-adab al-mu'āṣir* (Cuestiones del lugar novelesco en la literatura contemporánea), El Cairo: Dār al-Šarqiyyāt, 1997, 23.

<sup>98</sup> BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris: Minuit, 1964, 43.

<sup>99</sup> KESTNER, Joseph A., *The spatiality of the novel*, Detroit: Wayne State University Press, 1978, 9.



se entiende mucho mejor el papel del narrador de *Al-Ḍaw' al-hārib* (*La luz fugaz*) de Muḥammad Barrāda si se tiene en cuenta. Barrāda presenta la imagen de Tánger desde la percepción de Al-‘Ayšūnī, que tiene el papel de un pintor. La visión del narrador es embellecer temas como la sexualidad, la amargura y el cuerpo de la mujer. Desde esta perspectiva, Muḥammad Barrāda ha presentado un espacio con un lenguaje poético rico, que refleja Tánger como ciudad del placer, de la belleza artística. Tánger ya era conocida en la pintura de Delacroix por la luz de su naturaleza.

La novela de Muḥammad Barrāda presenta una visión nueva del espacio, por el hecho de que la visión artística es la que domina en la novela. El narrador percibe el mundo y lo trasmite a través de la luz de Tánger y de su pintura. Al-‘Ayšūnī, el artista, es el punto central del espacio. Este personaje pintor lo crea y recrea el espacio en sus cuadros. Barrāda rompe así con el discurso que presenta el mundo en dos polos, Dios y Satanás, al situar al hombre en una posición intermediaria. Pero la pregunta que se lanza a partir de la novela de Barrāda es la siguiente: ¿Este nuevo discurso de Tánger, es solo una influencia occidental, o nace de la evolución del espacio de la ciudad de Tánger?

Creo que ambas cosas tienen su valor, por el hecho de que el discurso literario de Barrāda nace del espacio de Tánger, de su evolución y de cómo influyó en la forma y en el contenido de la novela. Volveremos al análisis de *Al-Ḍaw' al-hārib* más adelante, en relación con Tánger y la evolución del género.

## 2.4. El discurso del espacio urbano en la novela marroquí.

Henri Lefebvre piensa que el espacio social se concibe como un lenguaje y como una construcción discursiva. Para Lefebvre existen limitaciones en los estudios sobre el espacio en la teoría literaria. Para este estudioso, el problema radica en que no sabemos si hablamos de un espacio verdadero o simplemente de un espacio mental, porque todavía la relación entre el espacio y el lenguaje es ambigua. Según Lefebvre:

« Tout langage se situe dans un espace. Tout discours dit quelque chose sur un espace (des lieux ou ensembles de lieux); tout discours parle d'un espace. Il faut distinguer le discours dans l'espace, le discours sur l'espace (...)

Sans doute n'y a-t-il pas d'espace vrai. (...) Mais il y a sans aucun doute une *vérité de l'espace*»<sup>100</sup>.

Por otra parte, para Lefebvre el espacio no es solamente lenguaje y discurso, porque esta teoría excluye a los individuos, que son los que producen el espacio con sus prácticas. La lingüística se limita a los signos del espacio:

“(...) la linguistique établit ainsi une aire de certitude qui gagne de proche en proche, qui conquiert de nouveaux territoires. Elle contient l'essence du savoir, le principe du savoir absolue, et indique l'ordre de l'acquisition. (...) L'espace donc, réduit à des signes, et à des ensembles de signes»<sup>101</sup>.

Pero en este reducir el espacio a signos y conjuntos de signos están, precisamente, los límites de los estudios lingüísticos y del discurso para representar el espacio. De ahí que Lefebvre analice en su estudio el espacio social, pues, como dice Lotman, en el estudio del espacio intervienen otras estructuras extratextuales: “Está claro que el concepto del texto no es absoluto. Se halla relacionado con toda una serie de estructuras histórico-culturales y psicológicas”<sup>102</sup>, aunque no hay que olvidar que el espacio literario es apto para representar una imagen del espacio profunda y compleja. Y es que el lenguaje tiene un papel fundamental en la representación del espacio en la literatura, como hemos visto señalado en Gerard Genette. O, como dice Bakhtin, «(...) c'est dans le genre romanesque, et là seulement, qu'elle (l'image) peut se développer, devenir complexe et profonde, et en même temps atteindre à sa perfection littéraire»<sup>103</sup>.

En los discursos literarios presentes en la novela marroquí, y que se refieren de manera especial al espacio urbano, entran en juego prácticas discursivas que tocan una realidad histórica y sociopolítica. Al mismo tiempo el narrador, a través de historias concretas, intenta sacar formas originales de la narración realista y de la memoria oral colectiva. Es el caso de la novela *Madīnat Barāqeš* (*La ciudad de Baraqes*) de Aḥmad al-Madīnī<sup>104</sup>. El autor se refiere a Casablanca y al mismo tiempo a un espacio más amplio que simboliza Marruecos. Al-Madīnī, en esta novela, intenta construir la

<sup>100</sup> LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 1974, 155.

<sup>101</sup> LEFEBVRE, *La production*, 156-157.

<sup>102</sup> LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, 270.

<sup>103</sup> BAKHTIN, *Esthétique de la création verbal*, 101.

<sup>104</sup> AL- MADĪNĪ, Aḥmad, *Madīnat Barāqeš*, Casablanca: al-Rābita, 1998.

memoria de Casablanca a través los acontecimientos históricos y sociopolíticos. Se considera esta novela como una nueva experiencia en la narrativa de al-Madīnī, pero no rompe definitivamente con su obra anterior. En el discurso del autor existen elementos extratextuales, estructuras políticas e ideológicas, de acuerdo con Saʿīd Yaqtīn<sup>105</sup>. Al-Madīnī fundamenta su discurso literario sobre un realismo que profundiza en los misterios de la cultura popular y sus enigmas y también lo fundamenta sobre las temáticas del viaje y de lo extraordinario. El personaje del alfaquí (*al-Faqīh*) busca un tesoro que simboliza la ciudad ideal y moderna para los intelectuales y el pueblo marroquí. En cuanto a Casablanca, según la intencionalidad del narrador, significa la síntesis de la historia moderna de Marruecos. El discurso de al-Madīnī sobre Casablanca muestra su pluralidad y pretende transmitir un mensaje que aspira a un cambio. En este aspecto, queda claro que el espacio de Casablanca en los finales de los noventa está desarrollado artísticamente por la multitud de las voces y por los lenguajes populares. De acuerdo con Bakhtin este aspecto se interpreta de la manera siguiente:

« Les voix sociales et historiques qui peuplent le langage qui lui donnent des significations concrètes précises (...) traduisent la position socio-idéologique différenciée de l’auteur au sein du plurilinguisme de son époque »<sup>106</sup>.

Otras novelas, como *Al-rīḥ al-Šatwiyya* de Mubārak Rabīʿ, construyen un discurso del espacio en función de la oposición entre las clases altas y bajas. El discurso de Muḥammad Zafzāf casi siempre refleja la parte oscura de la ciudad (el espacio de la periferia). Son, pues, modelos ideológicos que representan visiones específicas del mundo de los novelistas y del tipo de discurso que quieren polemizar en sus novelas en un tiempo dado.

#### 2.4.1. El discurso y la ilusión del espacio urbano.

Cuando se menciona un espacio y concretamente un lugar en la novela, el término se refiere a la posición geográfica en la que se sitúa a los actores, y en la que

<sup>105</sup> YAQTĪN, Saʿīd, “Al-Ṭabaqāt al-naṣṣiyya fī riwāyat *Madīnat Barāqes*”, en *ʿAlāmāt*, 52 (2001), 55.

<sup>106</sup> BAKHTIN, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard 1978, 121.

tienen lugar los acontecimientos<sup>107</sup>. De hecho es necesario recordar siempre que el espacio literario no es real sino ficticio. Asimismo la presentación literaria del espacio logra presentar imágenes verosímiles y que tienen una cierta relación con el mundo real, sin embargo no podemos hablar de la realidad táctil. Según Natalia Álvarez,

“Es muy posible que una obra ficcional reproduzca un espacio literario teniendo como referente un lugar de nuestra realidad circundante, así como también es posible que ¿no? lo imite en su totalidad sino que inspire tan sólo en algunos de sus aspectos conformadores”<sup>108</sup>.

De hecho, las ciudades y sus lugares presentes en las novelas, como Tánger, Casablanca, El Cairo y París, no existen verdaderamente tal como son en la realidad, porque los escritores describen los espacios con una ilusión artística. La narrativa de la ciudad pretende unir, según Henri Mitterand:

« (...) L'ensemble des caractéristiques qui rendent l'inscription du lieu indispensable à l'illusion réaliste. C'est le lieu qui fonde le récit parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou d'un *quando*: c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité »<sup>109</sup>.

Además de la veracidad ficcional del espacio, Charles Grivel afirma que los lugares de la novela sirven como su disposición dramática:

“ Les lieux, conjugués avec les autres éléments de la fable, font le drame, ne font voir que lui, surexposant l'événement moteur. L'attention s'y porte exclusivement»<sup>110</sup>.

El espacio novelístico se constituye como un componente fundamental de la estructura novelesca porque es el escenario de los acontecimientos y da credibilidad a la historia narrada: “Le lieu dit que le texte est vrai. Ce qui s'y trouve conté, il le déclare

---

<sup>107</sup> BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa*, 101.

<sup>108</sup> ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, *La dimensión espacial en la novela. El espacio en la novelística de Severiano Fernández Nicolás*, Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 2005, 34-35.

<sup>109</sup> MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, 194.

<sup>110</sup> GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1888), un essai de constitution de sa théorie*, Paris : Mouton, 1993, 107.

représentation. Le texte grâce au lieu fait renvoi, se définit comme *relation, image, mimétisme*"<sup>111</sup>.

El papel fundamental del espacio en la obra literaria posibilita el desarrollo de los acontecimientos y al mismo tiempo crea una mimesis de una realidad ficcional que en la mayoría de las veces radica en una ilusión espacial, como la construcción de mundos posibles. “La ficción produce una realidad compuesta por objetos imaginarios que no es la realidad efectiva, sino un nuevo mundo plasmado en la narración.”<sup>112</sup>

#### 2.4.2. Espacio y descripción.

La descripción es un elemento fundamental en la producción de la realidad novelística, ya que las imágenes, los lugares o las cosas, son objeto de descripción que producen el efecto de lo específico y la esencia de las cosas<sup>113</sup>. Esta es la postura de los críticos marroquíes que valoran la descripción como, en palabras de Al-Madīnī, “un elemento esencial donde sustentar la arquitectura del realismo”.<sup>114</sup>

Ha habido posiciones encontradas a la hora de valorar la función de las descripciones de la novela. Como dice Garrido:

“A lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX son varias las acusaciones contra la descripción provenientes tanto del ámbito retórico como literario. Se cree que corre riesgos muy importantes, en especial, para el discurso literario: el exceso de términos extraños y el acaparamiento de la atención del receptor durante un periodo demasiado largo comprometen muy seriamente tanto la eficacia persuasiva del discurso como su comprensión (...) Sin embargo no todo son condenas para la descripción durante esta época. Clásicos, neoclásicos y románticos establecen una vinculación muy estrecha entre el discurso descriptivo y el artista (...) la necesidad de animar la descripción y en el importantísimo papel que desempeña en la organización de la trama narrativa

---

<sup>111</sup> GRIVEL, *Production de l' intérêt romanesque*, 104.

<sup>112</sup> ÁLVAREZ MÉNDEZ, *La dimensión espacial en la novela*, 35.

<sup>113</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 219-220.

<sup>114</sup> AL- MADĪNĪ, Aḥmad, *Al-Kitāba al-sardiyya fi l-adab al-magribī*, Rabat: al-Ma‘ārif al-Ŷadīda, 2000,10.

(...) Con todo, su liberación no se producirá hasta el advenimiento del *Nouveau Roman* (...) la descripción asume con mucha frecuencia papeles de protagonista (...) terminarán por centrar toda la atención sobre el espacio”<sup>115</sup>.

Otras veces se destaca la ambivalencia de las descripciones. Para Roland Bourneuf y Réal Ouellet,

«La description peut nous astreindre a regarder la réalité qu’elle *prétend* placer devant nos yeux et cette réalité seule, ou bien elle peut vouloir suggérer plus: à la limite, elle montrerait autre chose que ce qu’elle feint de montrer (...) Une description de l’espace révèle donc le degré d’attention que le romancier accorde au monde et la qualité de cette attention: le regard peut s’arrêter à l’objet décrit ou il va au-delà»<sup>116</sup>.

La descripción, como representación del espacio, revela, pues, el grado de atención que otorga el novelista al mundo y la calidad de esta atención. Es también un saber, como dice Philippe Hamon:

“La descripción es entonces al mismo tiempo saber sobre las palabras (competencia léxica del descriptor), saber sobre el mundo (competencia enciclopédica) y saber sobre los esquemas y cuadrículas de la clasificación (competencia taxonómica)”<sup>117</sup>.

Como es bien sabido cada corriente literaria utiliza la descripción de manera peculiar. “La manera de representar el espacio variará según el ideario de cada corriente estética”<sup>118</sup>, es decir, las descripciones que figuran en la novela clásica de ‘Abd al-Karīm Gallāb son diferentes de las de las novelas modernas, como las de Muḥammad Zafzāf, Laylā Abū Zayd o Muḥammad Barrāda.

---

<sup>115</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 219-220.

<sup>116</sup> BOURNEUF, Roland y Réal OUELLET, *L’univers du roman*, Paris: Presses Universitaires de France, 1972, 118-119.

<sup>117</sup> HAMON, Philippe, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires: EDICIAL, 1991, 127.

<sup>118</sup> ÁLVAREZ MÉNDEZ, *La dimensión espacial en la novela*, 49.

Respecto a la novela marroquí contemporánea, Muḥammad Amensūr se muestra muy crítico y exigente sobre la competencia de los autores a la hora de integrar descripciones en sus obras:

“Los novelistas marroquíes necesitan más preparación, porque el conocimiento es la base de la imaginación, el conocimiento es la base del relato, y es la base de cada visión del mundo”<sup>119</sup>.

Muḥammad Dagmūmī expresa la misma opinión cuando dice que algunos novelistas no saben describir ni las cosas ni los lugares, que no tienen la competencia de describir. Según él, cuando el novelista nos pone en contacto con el lugar, la mayoría de las veces no describe sus detalles (..) Cuando describe por ejemplo una fábrica moderna o habitación, lo hace en términos generales (...) No describe las máquinas y los detalles específicos. Los cambios de la vida moderna conllevan el cambio del espacio, pero el novelista no describe esa transformación y no la representa literariamente.<sup>120</sup>

Dagmūmī reivindica la importancia de la descripción del espacio y critica a los novelistas, que no presentan los detalles que ambientan la novela y animan al lector a visualizar las cosas que forman parte de ese espacio. Aḥmad al-Madīnī afirma que la eficacia de la descripción contribuye a la construcción del universo de la novela y a crear una mimesis de lo real. Al Madīnī pone como ejemplo la descripción de Casablanca en *Al-Riḥ al-ṣatwiyya* de Mubārak Rabī‘, “(...) En *Al-Riḥ al-ṣatwiyya*, la descripción de Casablanca es de carácter horizontal, a veces el narrador describe lentamente los lugares que tienen relación con el tema principal”<sup>121</sup>. Al-Madīnī se refiere a las descripciones que se “caracterizan por su precisión, motivada por la pretensión de que el espacio ficcional se asemeje al mundo real y de que los acontecimientos de la narración se presenten como factibles y verosímiles.”<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> AMENSŪR, Muḥammad, "Al-Gā'ib fī l-mašru' al-riwā'ī fī l-Magrib", en *As'ilat al-ḥadāṭa fī l-riwāya al-magribiyya*, Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 1996, 246.

<sup>120</sup> AL-DAGMŪMĪ, Muḥammad, *Al-Riwāya al-magribiyya wa-l-tagayyur al-iṭimā'ī* (La novela marroquí y el cambio social), Casablanca: Ifriqiya al-Šarq. 1991, 87-88.

<sup>121</sup> AL-MADĪNĪ, Aḥmad, *Al-Kitāba al-sardiyya fī l-adab al-magribī*, 286.

<sup>122</sup> ÁLVAREZ MENDEZ, *La dimensión espacial en la novela*, 48.

Se puede ir más allá en este tipo de afirmaciones como, por poner un ejemplo, hace Salman Rushdie, para quien toda “descripción es, en sí misma, un acto político, y que la descripción de un universo es el primer paso para cambiar ese universo”.<sup>123</sup>

La relación entre el espacio y la ideología del escritor es un tema que profundizaremos en el apartado siguiente.

### 2.4.3. El discurso ideológico sobre el espacio.

La obra literaria es un discurso sobre el mundo, y casi nunca ese discurso es neutro. “Rien n’est neutre dans le roman. Tout se rapporte à un logos collectif, tout relève de l’affrontement d’idées qui caractérise le paysage intellectuel d’une époque »<sup>124</sup>. El discurso de la novela transmite las diferentes ideas que caracterizan el panorama intelectual de una época, pero este discurso tiene su particularidad. Como dice Bakhtin,

“Le discours du locuteur n’est pas simplement transmis ou reproduit, mais justement *représenté avec art* (...) Mais le locuteur et son discours sont, en tant qu’objet du discours, un objet particulier (...) Le discours exige les procédés formels tout à fait particuliers de l’énoncé et de la représentation verbale»<sup>125</sup>.

El locutor tiene que transmitir el discurso con arte. Obviamente el discurso del locutor no es “*un dialecte individuel*”<sup>126</sup>, sino un lenguaje social. El discurso se manifiesta en los diferentes lenguajes de los personajes de la novela y significa una difusión del discurso social. Otro punto interesante, según Bakhtin, es que

“Le locuteur dans le roman est toujours à divers degrés un *idéologue*, et ses paroles sont toujours *un idéologème*. Un langage particulier au roman représente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant à une signification sociale»<sup>127</sup>.

---

<sup>123</sup> Citado en MARÍN, Pilar, *Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea*, Universidad de Sevilla, 2001, 13.

<sup>124</sup> MITTERAND, *Discours du roman*, 16.

<sup>125</sup> BAKHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, 153.

<sup>126</sup> BAKHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, 153.

<sup>127</sup> BAKHTIN, *Esthétique et théorie*, 153.



Según Bakhtin, el narrador o el locutor es un ideólogo y expresa su visión del mundo de la manera artística propia de una sociedad dada. En el caso del espacio de la ciudad, cada novelista establece un discurso sobre la ciudad reflejando su polifonía y su cultura. Es decir, establece un “ideologema”<sup>128</sup> de la ciudad.

¿Cómo recrea el novelista marroquí el espacio de la ciudad marroquí, y por qué elige Fez, Rabat o Tánger? Esta pregunta la examinamos en el apartado que sigue.

#### 2.4.4. El espacio urbano como visión del mundo y como recurso artístico.

Por lo que se refiere a la ideología y el discurso del espacio en la novela marroquí, la utilización del lugar se diferencia de un escritor a otro. Cada uno de ellos tiene un fin y cierta óptica al pensar en una ciudad concreta. No utilizar el espacio (el no espacio) también es una ideología. La utilización del espacio metafórico, sobre todo en la novela *‘Ayn al-Faras* (*El ojo del caballo*) de Milūdī Šagmūm, es una manera de expresarse y de desarrollar los hechos libremente mediante el lenguaje metafórico. Se pregunta el narrador:

“¿-Donde se encuentra *‘Ayn al-faras*?

-No se encuentra en ningún lugar, os he dicho que este nombre no se encuentra en ningún lugar del mundo y si existe, sólo es una coincidencia.

Ellos [Los censores] piensan que hablamos de un lugar específico, mientras nosotros hacemos que el lugar desaparezca para que la historia sea posible”<sup>129</sup>.

Cada novelista inventa y elige un espacio adecuado a la temática y el discurso de su novela. Narrar el espacio de la casa, del café, de la tumba, de la cárcel, del morabito, o bien de una ciudad occidental o islámica implica una ideología específica que incluye una visión del mundo. El espacio se configura textualmente como “un campo de visión”

---

<sup>128</sup> Este concepto ideologema lo define Mikhail Bakhtin en sus estudios de obras narrativas para designar aquellas palabras y expresiones que presentan marcas estilísticas y contextuales relacionadas con determinado ambiente. Por otra parte, Julia Kristeva define el concepto ideologema como un aspecto extratextual de la novela, que trata el espacio cultural de la ciudad en un tiempo dado; véase KRISTEVA, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen, 1974, 215-216.

<sup>129</sup> ŠAGMŪM, Milūdī. *‘Ayn al-Faras*, Rabat: Dar Lamān, 1988, 38.

que se relaciona con la selectividad del lenguaje, la ordenación temporal y el punto de vista”<sup>130</sup>. Es decir, el narrador no elige un espacio concreto de manera arbitraria, sino con un fin artístico e ideológico.

Por ejemplo, la descripción del espacio de la casa familiar de la novela *El juego del olvido* (*Lu‘bat al-nisyān*) de Muḥammad Barrāda<sup>131</sup> es un recurso del narrador para informar sobre la riqueza de las casas tradicionales, donde la mujer tiene una dinámica propia, y es protagonista y dueña del espacio privado. Lālla al-Gālya es símbolo de la madre típica del espacio tradicional de Fez, que transmite valores de paz, serenidad y sacrificio. Muḥammad Barrāda al narrar el espacio evoca la imagen de la madre que se asocia al espacio de la casa de la infancia del narrador.

“(..) Aunque lo más importante de la casa es el valor humano que refleja en muchas narraciones y que conduce a pensar comparativamente en el ser humano como una casa con sus propios rincones, sótanos, y desvanes (..) Se constituye, por lo tanto como un lugar estable relacionado con la familia y las tradiciones. Se trata de un espacio que protege, abriga, o aprisiona al hombre frente a la extensión desmesurada del universo”<sup>132</sup>.

En una palabra, en el caso del *Juego del olvido*, el narrador nos describe el espacio privado y sus connotaciones apropiados a la madre, que trasmite estímulos y signos que comunican un espacio como contexto de signos, y que se refieren a un código de la casa típica de Fez.

En cambio, en Rabat, los valores del espacio privado y de la familia van cambiando. En la novela *Jamīl al-maḍāyī‘* (*Bosque de camas*) de Milūdī Šagmūm<sup>133</sup>, una novela “muy atrevida porque saca a la luz las intimidades más profundas”<sup>134</sup>, ‘Allāl, el padre de familia, se siente maltratado por su mujer y sus hijos. Por un lado, los valores de la familia y la práctica del espacio interno van cambiando con el tiempo y con los cambios violentos de la ciudad. Por otro lado, la figura del padre en las grandes

---

<sup>130</sup> VALLES CALATRAVA, José, *El espacio en la novela*, 26.

<sup>131</sup> BARRĀDA, Muḥammad, *El juego del olvido*, Traducción de Maribel Lorenzo y Beatriz Molina Rueda. Madrid: Prodhufi, 1993.

<sup>132</sup> ÁLVAREZ MENDEZ, *La dimensión espacial en la novela*, 119.

<sup>133</sup> ŠAGMŪM, Milūdī, *Jamīl al-maḍāyī‘*, Al-Muḥammadiyya: Maṭba‘at Fdāla, 1997.

<sup>134</sup> AL-‘AWFĪ, Naṣīb, *‘Awālim sardiyya, Mutajayyil al-qīṣṣa wa-l-riwāya bayna al-mašriq wa-l-magrib* (*El imaginario de la narrativa entre Oriente y Occidente*), Rabat: al-Ma‘rifa, 2000, 38.

ciudades como Rabat evoluciona por influencia de la vida moderna con sus aspectos positivos y negativos. Con los aspectos negativos nace el drama de la ciudad de Rabat, lo cual sugiere un discurso de la ciudad en crisis en todos sus ámbitos: las instituciones, la familia y los valores. Rabat es el espacio de la capital, lleno de rupturas, hostilidad y pérdida de valores culturales y tradicionales frente al materialismo y al consumismo. Los aspectos positivos de la novela se ubican en un medio narrativo, como el monólogo interior, para expresar las vivencias de los personajes de la ciudad. Además de la soledad, una crisis de amor y de afecto humano, Milūdī Šagmūm, en esta novela, narra la tragedia del personaje principal, usando el monólogo interior, resaltando la vida interior de ‘Allāl y el sufrimiento existencial, comparable a los de otros habitantes de las grandes ciudades.

De hecho, el mal trato al padre de familia es un tema que todavía los novelistas no se atreven a abordar, porque es uno de los secretos mejor guardados dentro de la familia. La novela descubre la vida cotidiana, triste y monótona de ‘Allāl, que es un ejemplo de casos similares, pero no se atreve a hablar de ello. El atrevimiento de Šagmūm es convertir en discurso social y moral una realidad incómoda en una ciudad donde reinan la hipocresía y las jerarquías sociales.

Los novelistas cuando escogen un espacio, no lo hacen de manera gratuita, sino con un fin artístico y conceptual. Según Raymond Ledrut,

“La ville caractérisée ou “évoquée” par un terme «abstrait» designant une propriété générale (une qualité, une valeur) devient l’expression concrète de cette propriété abstraite. La ville est un signifié par rapport à un signifiant abstrait (beauté, tranquillité).<sup>135</sup>

Los términos significado y significante se utilizan aquí en el sentido que U. Eco los usa en teoría de la comunicación al diferenciarlos en observables y descriptibles (significantes) y variables (significados):

“La perspective sémiotique, avec sa distinction entre signifiants et signifiés, les premiers observables et descriptibles, sans tenir compte, du moins en principe, des signifiés que nous leur attribuons, les seconds, variables selon les codes à la lumière desquels nous lisons les signifiants nous permet de

---

<sup>135</sup> LEDRUT, Raymond, *Les images de la ville*, Paris: Anthropos, 1973, 99.

reconnaître dans les signes (...) des signifiants *descriptibles* et *catalogables* qui peuvent dénoter des fonctions précises à condition qu'on les interprète à la lumière de codes déterminés, ceux-ci *peuvent être remplis de signifiés successifs* qu'on leur attribue, comme nous le verrons, non seulement par la dénotation mais aussi par connotation, sur la base d'autres codes»<sup>136</sup>.

#### 2.4.5. La función semiológica del espacio urbano. Casablanca, Fez y Tánger en la novela marroquí.

Las ciudades más presentes en la novela marroquí son Casablanca, Fez y Tánger. Cada una presenta temas específicos, características propias que desarrollan con recursos artísticos propios. Como dice Muḥammad Dagmūmī :

“Cuando la novela marroquí trata el espacio de una ciudad concreta “no se refiere sólo al espacio geográfico, sino que el espacio se considera como un referente<sup>137</sup>” social y cultural (...) la presencia de ciudades como Fez, Tánger y Casablanca, explica el concepto sociocultural y su posición (ideológica) que se manifiesta en la forma narrativa en que el autor expresa su visión del mundo”<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> ECO, Umberto, *La structure absente*, 270.

<sup>137</sup> La referencialidad, como explica José Valles Calatrava, es “(...) el acercamiento de la ficción a la realidad que tienen la inserción y ficcionalización en el cuerpo del relato de los lugares tomados del mundo real para hacerlo parte de un mundo posible (...) El propio Farris Anderson (1985) en *Espacio urbano y novela* no sólo estudia el movimiento y dirección de los itinerarios de los personajes de *Fortunata y Jacinta* por la ciudad de Madrid, sino que ha establecido una correlación entre las 710 referencias a lugares de la obra de Galdós y sus correspondencias reales madrileñas (...) de este modo, el funcionamiento ficcional de los lugares reales (...) otorga una dimensión de proximidad del universo novelesco al real”; VALLES CALATRAVA, *El espacio en la novela*, 79-80.

<sup>138</sup> DAGMŪMĪ, Muḥammad, *Al-Riwāya al-magribiyya wa-l-tagayyur al-iṭimā'ī, Dirāsa susiyu-Taqāfiyya* (La novela marroquí y el cambio social, estudio sociocultural) Casablanca: Ifrīqiā -l-Šarq, 1991, 88.

#### 2.4.5.1. Casablanca.

Casablanca aparece como ejemplo del espacio urbano popular. Es el espacio de las novelas *Bayḍat al-dīk* (*El huevo del gallo*) (1984) de Muḥammad Zafzāf<sup>139</sup>, *Darb al-Sultān* (*El barrio del Sultán*) y *Al-Riḥ al-ṣatwiyya*<sup>140</sup> (*Viento invernal*) de Mubārak Rabī<sup>141</sup>, *Madīnat Barāqeš* (*La ciudad de Baraques*) de Aḥmad al-Madīnī, y *Ayyām min ‘adas* (*Días de lentejas*) de Bahūš Yāsīn<sup>142</sup>.

#### 2.4.5.2. Fez.

Fez se presenta como espacio urbano tradicional, rico de connotaciones culturales e históricas, como en las novelas de ‘Abd al-Karīm Ghallāb, *Dafannā al-māḍī* (“El pasado enterrado”)<sup>143</sup>, de Muḥammad Barrāda, *El juego del olvido*, y de ‘Izz al-Dīn l-Tāzī, *Al-Mabā’a* (*La epidemia*)<sup>144</sup> y *Zahrāt al-ās* (*La flor de arrayán*)<sup>145</sup>.

#### 2.4.5.3. Tánger.

Tánger es el espacio urbano del placer, la modernidad y de las oportunidades, como en las novelas de Muḥammad Sukrī, *Al-Jubz al-ḥāfi*<sup>146</sup> (*El pan desnudo*) y Muhammad Barrāda, *Al-Ḍaw’ al-hārib*<sup>147</sup> (*Luz fugaz*).

En todas estas novelas cada autor transmite sus percepciones del espacio, de sus problemas y sus aspiraciones políticas y sociales.

---

<sup>139</sup> ZAFZĀF, Muḥammad, *Bayḍat al-dīk*. Casablanca: Manšūrāt al-Ŷāmi’a, 1984; *El huevo del Gallo*, Traducción de Rosario Montoro. Ediciones Cantarabia, 1992.

<sup>140</sup> RABĪ, Mubārak, *Al-Riḥ al-ṣatwiyya*, Túnez: al-Dār al-Tūnusiyya li-l-našr, 1977. Segunda edición, Casablanca: al-Naṣṣ al-Ŷadīda, 1979. Tercera edición, Rabat: Maktabat al- Ma’āri, 1987.

<sup>141</sup> RABĪ, Mubārak, *Darb al-Sultān*, Casablanca: al-Naṣṣ al-Ŷadīda, 1999. 1, *Nūr al-ṭulba*. 2, *Ṣill al-Aḥbās* 3, *Nuḥat al-Baladiyya*.

<sup>142</sup> YĀSĪN, Bāhūš, *Ayyām min ‘adas*. Casablanca: al-Marqaz al-ṭaqāfi al-‘arabī. Beirut: Dār al-Tanwīr, 1983.

<sup>143</sup> GALLĀB, ‘Abd al-Karīm, *Dafannā al-māḍī*, s.l., Maṭba‘at al-Risāla, 1975. *Le passé enterré*, traducción del árabe de Francis Gouin. Paris: Publisud, 1990.

<sup>144</sup> AL-TĀZĪ, Muḥammad ‘Izz al-Dīn, *Al-Mabā’a*, Casablanca: Afriqia -l-Šarq, 1988.

<sup>145</sup> AL-TĀZĪ, Muḥammad ‘Izz al-Dīn, *Zahrāt al-ās*, Tánger: Sliki Juan, 2003.1, *Wād Raššāša*, 2º, *Šumm al-nasīm fī yinān al-Sabīl*. 3º *Dār Dbībag*.

<sup>146</sup> ŠUKRĪ, Muḥammad, *Al-Jubz al-ḥāfi*, Rabat: Maṭba‘at al-Naṣṣ al-Ŷadīda, Rabat 1982 (7ª ed., 2000). *El pan desnudo*, Traducción al español por Abdallah Djbilou. Barcelona: Montesinos, 1982.

<sup>147</sup> BARRĀDA, Muḥammad, *Al-Ḍaw’ al-hārib*, Casablanca: Lfnak, 1993 (2ª ed. 1995).

En el caso de BenSalem Ḥimmīš, en sus novelas *Miḥan al-fatā zīn šāma* (*Los sufrimientos del joven del bonito tatuaje*)<sup>148</sup> y *Maḥnūn al-ḥukm* (*El loco del poder*),<sup>149</sup> examina exclusivamente el espacio de la medina<sup>150</sup>, es decir, la ciudad vieja para reflejar el ambiente de la ciudad tradicional de carácter reprimido, cíclico, dominado por el poder patriarcal desde décadas.

La narración sobre el espacio de la ciudad islámica evoluciona cuando Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī, en su novela *Zahrāt al-Ās*, establece la narrativa de este espacio inspirado en la ciudad de Fez y sus alcazares, callejuelas, rincones, muros, grandes puertas, personajes populares e históricos, mujeres tradicionales que conservan historias de un espacio riquísimo por su identidad histórica y cultural, un espacio feliz que estaba olvidado en la narrativa marroquí.

En otras palabras, los autores que escriben sobre Fez, se interesan más por la civilización, y destacan en sus novelas la originalidad de sus habitantes. En cambio, Tánger significa en varios textos un espacio liberal y desempeña un papel importante en la búsqueda del placer. Es un mundo de tráfico de drogas y también simboliza el espacio occidental.<sup>151</sup> Casablanca es el espacio de la gran ciudad donde todo es posible, también es un espacio-laberinto, de crisis de los valores morales, una ciudad de contrastes sociales donde se observan disparidades sociales como la pobreza y la riqueza. Al mismo tiempo, es un espacio donde la gente se defiende y ofrece resistencia para sobrevivir, o donde se construyen las bases de una ciudad moderna.<sup>152</sup> Rabat, en algunas novelas, se aborda como un espacio que ofrece posibilidades del triunfo político, administrativo e intelectual.<sup>153</sup> Como dice Yves Gonzalez- Quijano,

“(…) On verrait sans doute qu’elles embrassent en premier lieu un espace à proprement parler national, celui de la province par rapport à la capitale. Par rapport à cette situation, on ne peut s’empêcher de penser au roman marocain où apparaîtrait en évidence un premier thème spatial, celui de la nostalgie de

<sup>148</sup> ḤIMMĪŠ, BenSālim, *Miḥan al-fatā zīn šāma*, Beirut: Dār al-Ādāb, 1993.

<sup>149</sup> ḤIMMĪŠ, BenSālim, *Maḥnūn al-ḥukm*, Londres: Dār Riyāḍ al-Rayyis, 1990.

<sup>150</sup> En el dialecto marroquí, *al-madīna* se refiere a la ciudad tradicional.

<sup>151</sup> DAGMŪMĪ, *Al-Riwāya al-magribiyya*, 89, se refiere a algunas novelas que se han escrito sobre Tánger: *La mujer y la rosa* de Muḥammad Zafzāf, *Hāyiz al-talḥ*, de Sa‘īd ‘Allūš y *El pan desnudo* de Muḥammad Šukrī.

<sup>152</sup> En el caso de Casablanca, Dagmūmī (*Riwāya* 89) presenta como ejemplo las novelas de Muḥammad Zafzāf, *El huevo del gallo*, y la de Yāsīn Bāhūš, *Ayyām min ‘adas*.

l'ancienne capitale politique et culturelle, Fès-présente dans l'oeuvre de 'Abd al-karim Ghallab ou encore celle de Muhammad Barrada, mais également un second, où est évoqué, dans l'univers fictionnel, «la montée» à la capital moderne, Rabat, présente entre autres exemples, dans l'oeuvre de 'Abd Allah al-L'arwi ou celle de 'Abd al-Qadir Shawi»<sup>154</sup>.

Se observa, pues, que la mayoría de las novelas hasta la fecha de 2003, están ambientadas en las ciudades del centro de Marruecos, como Fez, Casablanca, Rabat; últimamente Tánger se considera que se está imponiendo como escenario de la mayoría de las novelas.

## 2.5. La polifonía del espacio en la novela marroquí.

Los escritores que narran la ciudad, como Mīlūdī Šagmūm, 'Abd al-Karīm Gallāb, Aḥmad al-Madīnī, Muḥammad Zafzāf, Laylā Abū Zayd, Muḥammad Barrāda, Mubārak Rabī' y Muḥammad 'Izz al-Dīn al-Tāzī, representan diferentes etapas narrativas, y en la mayoría de los casos, la ciudad se presenta solo como un punto de vista del escritor. Si consideramos que "la ciudad se convierte en un actor principal de la acción desde una triple perspectiva: como lugar físico, como atmósfera y como un modo de vida total", y que "el novelista urbano expresa una visión de la ciudad coherente, organizada y total"<sup>155</sup>, estamos bastante lejos de esa perspectiva, pues aquí, en estas novelas, la ciudad aparece desde una sola voz. Lejos también de la polifonía que distingue a la novela, según Bakhtin.

Mikhail Bakhtin explica la polifonía de la manera siguiente:

« Le prosateur ne purifie pas les discours de leurs intentions et des tonalités d'autrui, il ne tue pas en eux les embryons du plurilinguisme social, il

---

<sup>154</sup> GONZALEZ-QUIJANO, Yves, «Pour une politique de l'espace», en *La poétique de l'espace*, 201-208.

<sup>155</sup> GUIJARRO, Juan Ignacio, "Las dos mitades de «La Gran Manzana»": Nueva York en las novelas de E. L. Doctorow de los años 80", en MARÍN, Pilar (et al.), *Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea*, Sevilla, 2001, 35, que cita a Blanche Housman Gelfant.

n'ecarte pas ces figures linguistiques, ces manières de parler, ces personnages- conteurs virtuels qui apparaissent derrière les mots et les formes de son langage ; mais il dispose tous de ces discours, toutes ces formes à différentes distances du noyau sémantique ultime de son oeuvre, du centre de ses intentions personnelles »<sup>156</sup>.

El autor tiene, pues, que marcar una distancia entre la obra y sus intenciones personales, para dejar paso al plurilingüismo social que representa las voces de los personajes de diferentes capas sociales.

En cambio, en la novela marroquí de los años sesenta, el narrador solo habla de personajes que representan su voz. Por ejemplo, en *Dafannā al-mādī*, no existe una polifonía de la ciudad de Fez de la época de la independencia, debido que existen solo diálogos entre la misma clase social, la burguesía tradicional. Se trata de un conflicto de generaciones entre los dos principales personajes: ‘Abd al- Raḥmān y su padre Ḥāyḥ Muḥammad. Y además, no existen personajes principales que representen otras voces de la sociedad. Por este motivo, los críticos, como Aḥmed al-Madīnī, la consideran como una novela de tesis.

Bakhtin explica otro nivel de la polifonía:

« Le prosateur-romancier n’extirpe pas les intentions d’autrui du langage polyphonique de ses oeuvres, ne détruit pas les perspectives, mondes et micromondes socioidéologiques (...) Il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d’autrui »<sup>157</sup>.

En teoría, la literatura de la ciudad se enriquece cuando trata de reflejar la experiencia colectiva y la diversidad en relación con lo individual. En palabras de Pilar Marín,

“La propia esencia de lo que es la ciudad, una concentración de seres humanos, presta al novelista no solamente un amplio campo de observación y la posibilidad de mayor diversidad y perspectivas, sino, como consecuencia, el

---

<sup>156</sup> BAKHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, 119.

<sup>157</sup> BAKHTIN, *Esthétique et théorie*, 120.



escenario donde confluyen la historia social e individual y, por lo tanto, un marco muy apropiado para la novela”<sup>158</sup>.

En relación con la novela marroquí, al-Madīnī sostiene que el escritor marroquí ha fracasado en presentar una imagen y una visión objetiva del mundo y recrearlo como ficción. Y esto se debe a que la mayoría de las novelas de las décadas de los sesenta y los ochenta narran solo la experiencia del “yo”,<sup>159</sup> casi lo contrario que preconiza Bakhtin de la novela, que debe hablar “(...) de tout ce qui pense le vécu dans le contexte objective, toujours prédonné du monde et de la culture et non dans le contexte des valeurs d’un individu donné”<sup>160</sup>.

En otras palabras, narrar el espacio literario es hacer hablar y mover a los personajes en un marco objetivo y en un contexto cultural de un espacio dado, y no se trata simplemente de una proyección del “yo” narrador, y por eso, como dice Naṣīb al-‘Awfī,

“La novela marroquí todavía no puede representar la dinámica de la sociedad (...) La novela es el espejo de las calles, según Thomas Mann, y no es el reflejo del yo individual”<sup>161</sup>.

Bakhtin explica esta idea del modo siguiente:

« Il faut se sentir chez soi dans le monde des autres pour pouvoir passer de la confession à la contemplation esthétique objective, du questionnement sur le sens et de la quête du sens au donné merveilleux du monde. »<sup>162</sup>

Bakhtin en este párrafo nos explica que hay que salir del yo para contemplar las maravillas del mundo. En la misma línea del pensamiento, según Prado Biezma,

---

<sup>158</sup> MARÍN, Pilar, "Introducción", *Imágenes de la gran ciudad en la novela Norte Americana*, 11.

<sup>159</sup> AL-MADĪNĪ, Aḥmad, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 254.

<sup>160</sup> BAKHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, 125.

<sup>161</sup> AL-‘AWFĪ, Naṣīb, “¿Hal tammata riwāya magribiyya?”, En *Al-Riwāya al-magribiyya wa-as‘ilat al-ḥadāṭa* (Cuestiones sobre la modernidad en la novela marroquí), Casablanca: Dār al-Taḳāfa, 1996, 182.

<sup>162</sup> BAKHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, 121.

Para que pueda nacer de la pluma de un narrador real el enredo de calles que componen la morfología más aparente de una ciudad es preciso que los personajes salgan a la calle, que los personajes anden por ella, que no se queden en sus casas sumidos en su insularidad: los personajes de Dickens, los de Balzac, los de Zola transitan por la ciudad de manera incesante de barrio en barrio, de casa a casa... la mayoría de los personajes de Gáldos no paran.<sup>163</sup>

Regresando a al-Madīnī, observamos evidentemente que el problema radica en que los autores de la novela marroquí consideran que el “yo” es la única referencia para describir el mundo social y histórico, y pone como ejemplo a Gallāb, Rabī‘, Zafzāf, La’abī, Janāṭa Bennūna, Laroui y Šukrī<sup>164</sup>. Al-Madīnī concluye que en Marruecos no existen novelistas, sino autores de novelas<sup>165</sup>. En el mismo sentido este estudioso añade: “A decir verdad, la nueva literatura marroquí todavía no ha producido verdaderos novelistas completos; excepto en casos muy concretos. Es el problema de la literatura árabe en general.”<sup>166</sup>

Está claro que la crítica de la novela en sus años de aprendizaje y experimentación, desde sus inicios con ‘Abd al-Karīm Gallāb en los sesenta y hasta finales de los setenta, ha sido bastante rígida, hasta el punto de que se piensa que los críticos son dogmáticos y quizá malintencionados. Desde el punto de vista de la crítica universitaria,<sup>167</sup> los críticos son exigentes y quieren que se cultive una novela comprometida con la realidad y los problemas sociales.

En un principio, y atendiendo a otra perspectiva de análisis de la cuestión de la fuerte presencia del “yo” en la novela marroquí, es necesario destacar que esta cuestión no radica solo en los escritores, hay que tomar en consideración que, en la década de los sesenta y hasta finales de los ochenta, el espacio de la ciudad no había madurado para producir novelas maestras en Marruecos, porque el género apenas estaba en su fase de nacimiento y de experimentación cuando este país se independizó a finales de los cincuenta. Es decir, como dice al-Madīnī, “la independencia no es suficiente para la

---

<sup>163</sup> Citado por Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ, *La dimensión espacial*, 113.

<sup>164</sup> AL-MADĪNĪ, Aḥmad, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 254.

<sup>165</sup> AL-MADĪNĪ, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 254.

<sup>166</sup> AL-MADĪNĪ, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 218.

<sup>167</sup> AL-DAGMŪMĪ, Muḥammad, *Naqd al-riwāya wa-l-qīṣṣa al-qaṣīra bi-l-Magrib, marḥalat al-ta’sīs*, Casablanca: al-Madāris, 2006, 132.

madurez del género.”<sup>168</sup> Porque, como dice Henri Lefebvre, "(...) Il n'est pas impossible que la période révolutionnaire, celle du changement intense, mette en place les conditions d'un nouvel espace, et que sa réalisation exige un temps assez long: une période de calme ».<sup>169</sup> Es imprescindible tener en cuenta que la independencia significa un cambio fundamental en el espacio marroquí, es como una revolución contra el colonizador. Sin embargo, la ciudad marroquí necesitaba tiempo para modernizarse y madurar para que la novela evolucionara. En 1967, Abdallah Laroui plantea la pregunta siguiente:

« Avant de réfléchir sur des problèmes de pure technique romanesque: création des personnages, construction de l'intrigue, rythme de la narration, nature du dialogue et sur les relations de tous ces éléments avec la dynamique sociale, comme le fait la critique universitaire arabe, il eût été certainement plus profitable de se poser la seule question finalement décisive: ¿Qu'est-ce que le romanesque dans nos sociétés? Personne n'a encore rêvé, chez nous, d'un roman total, objectif, ou subjectif, qui emprunterait son architecture à la structure de la société »<sup>170</sup>.

Para Laroui, lo fundamental de la novela no es solo el problema técnico sino también el tema del contenido. Un tema capaz de descubrir una estructura social a través de una experiencia individual, en sus éxitos y sus fracasos directos y indirectos. Laroui sostiene que el espacio de la ciudad moderna es el escenario de la novela por excelencia (según la teoría de la novela occidental). Para escribir novelas debe existir el posible burgués (*le possible bourgeois*), pero la sociedad árabe y marroquí todavía son sociedades basadas sobre los valores tradicionales rígidos y cerrados y la burguesía árabe es recién nacida y su verdad viene desde fuera. Lo novelesco puede nacer desde la experiencia de la pequeña burguesía. «Ce qui reste proche de nous, et bien vivant, est le petit bourgeois gardien des valeurs traditionnelles, meurtri dans la conscience et dans sa vie»<sup>171</sup>

Vale la pena hacer hincapié en que el nacimiento y la evolución de la novela en la sociedad occidental es diferente al del mundo árabe. Con la industrialización, triunfó

---

<sup>168</sup> AL-MADĪNĪ, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 253.

<sup>169</sup> LEFEBVRE, *La production de l'espace*, 66.

<sup>170</sup> LAROUÏ, Abdallah, *L'ideologie arabe contemporaine*, Paris: Maspero, 1967, 201.

<sup>171</sup> LAROUÏ, *L'ideologie*, 203.

la ciudad, nació una visión del mundo y un discurso literario nuevo. Asimismo, el héroe de la novela es un ser libre que vive en un espacio muy complejo y contradictorio. En cambio, la nueva burguesía árabe aparece en otro contexto histórico. Como dice Laroui,

« La grande ville n'est qu'un symbole, certes; et c'est en que son inexistence dans la plus part des pays arabes résume les obstacles insurmontables à adapter valablement ce genre de roman. Le milieu bourgeois, chez nous, est non seulement exigü, mais il est étranger à lui même: il emprunte le langage, le comportement, l'aspect extérieur des «hôtes» étrangers. Le centre, le vrai centre romanesque n'appartient pas à notre horizon; seule la périphérie reste à notre portée»<sup>172</sup>.

La evolución de la ciudad necesita tiempo, además, como sostiene Laroui, el papel de una burguesía consciente es fundamental para el desarrollo de la ciudad y de la novela.

Laroui añade: “Le milieu romanesque, par excellence, a toujours été le milieu bourgeois”<sup>173</sup>. Según al-Madīnī, los estudiosos árabes de la novela han invertido mucho tiempo en proponer una primera novela desde el punto de vista cronológico. Los egipcios consideran que la primera novela es *Zaynab* de Muḥammad Ḥusayn Haykal. Según eso, la novela árabe se remontaría a 1914. Pero no se plantean si esa primera novela se adapta o no a las condiciones literarias y estéticas del género. Al-Madīnī prosigue que lo mismo ocurre a los críticos marroquíes, que tampoco se interesaron por el papel de la ciudad, que es lo que marca realmente el nacimiento y la evolución del género<sup>174</sup>.

### 2.5.1. Espacio y tiempo. El cronotopo.

Las teorías literarias siempre han relacionado el tiempo con el espacio, explica Ricardo Gullón:

---

<sup>172</sup> LAROUÏ, *L'ideologie*, 202.

<sup>173</sup> LAROUÏ, *L'ideologie*, 201.

<sup>174</sup> AL-MADINĪ, Aḥmad, *Taḥta šams al-naṣṣ: dirāsāt fī l-sard al-‘arabī al-ḥadīṭ*, Casablanca: Dār al-taqāfa, 2002, 57-58.

“Samuel Alexander estudió el espacio y el tiempo en la física, en la matemática y en la metafísica, y se declaró por una determinada interdependencia: “no hay espacio sin tiempo, ni tiempo sin espacio (...); el espacio es por naturaleza temporal y el tiempo espacial”<sup>175</sup>.

Mikhail Bakhtin se interesa especialmente en la dimensión literaria del espacio-tiempo y lo denomina cronotopo, que define así:

Nous appellerons *chronotope* ce qui traduit littéralement, par « temps-espace »: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature (...) Nous entendons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu»<sup>176</sup>.

En este párrafo Bakhtin define el concepto cronotopo como la correlación entre el espacio y el tiempo como forma y contenido. Este concepto literario es básico para determinar la obra literaria y su relación con la realidad en términos artísticos. Bakhtin expone las características del cronotopo en la siguiente definición:

« (...) le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire<sup>177</sup> ».

Bakhtin en este párrafo, explica que el tiempo y el espacio son inseparables el uno del otro, el tiempo se visualiza desde el punto de vista artístico en el espacio, y el espacio a su vez penetra en el movimiento del tiempo. Las características artísticas del cronotopo son la intersección y las uniones de esos elementos. Es cierto que la definición del espacio-tiempo de Bakhtin se hace desde un bagaje riquísimo de la literatura y del arte de la humanidad, y en especial del europeo. En resumen lo que debe

---

<sup>175</sup> GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, 1.

<sup>176</sup> BAKHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, 237.

<sup>177</sup> BAKHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, 238

quedar claro es que el cronotopo destaca el valor emocional de la imagen artística, y muestra una cierta sensibilidad al espacio y tiempo.

La literatura en general está llena de cronotopos donde se mezclan lo histórico, lo social, lo público, lo privado y lo misterioso. El de la ciudad es un cronotopo cultivado sobre todo en las novelas de Balzac, Flaubert, Galdós, Naǧīb Maḥfūz, ʿĪmāl al-Gīṭānī, Mubārak Rabī‘ y otros.

Otro cronotopo es el del camino. “Al recorrer un camino los personajes pasan por diversos lugares y se muestra una gran variedad espacial a la vez que desarrollan en ellos sus relaciones.”<sup>178</sup>

No debemos olvidar tampoco el cronotopo de la crisis vital, o el cronotopo del umbral, donde se intensifican espacio y tiempo en momentos de crisis. Más adelante analizaré a fondo la novela *El año del elefante* a la luz de este cronotopo, porque es un concepto metafórico de gran capacidad simbolizadora.

En relación con la narrativa árabe debemos señalar que los cronotopos de la novela árabe más frecuentes son el barrio (*al-ḥāra*), en las novelas de Naǧīb Maḥfūz; la cárcel, en las novelas de ‘Abd al-Karīm Gallāb, ‘Abd al-Qādir al-Šāwī y ‘Abd al-Laṭīf L‘aabī; el café, en las novelas de Muḥammad Zafzāf, etc.

### 2.5.2. Espacio y tiempo histórico popular (la coloración folkórica).

Tanto el tiempo como el espacio dejan huella en la vida del ser humano: “l’homme est en entier inséré dans le temps, de la même façon qu’il se logeait en entier dans l’espace (...) l’autre se situe toujours devant moi en qualité d’objet, son image extérieur s’inscrit dans l’espace, sa vie antérieure s’inscrit dans le temps ».<sup>179</sup> En otras palabras, el tiempo-espacio influyen en la vida privada y pública del individuo. Para marcar el tiempo histórico, el individuo marca el espacio con sus prácticas. Según Lefebvre:

“(...) une présentation de l’ordre (espace-temps) et une saisie de l’espace-temps concret (pratique et social) dans lesquels se déploient les

---

<sup>178</sup> ÁLVAREZ MÉNDEZ, *Dimensión espacial*, 202.

<sup>179</sup> BAKHTIN, *Esthétique de la création verbale*, 119.

symbolismes, se composent les oeuvres d'art, se construisent les édifices, temples et palais. »<sup>180</sup>.

Hay otros aspectos importantes del tiempo histórico que refuerzan las características del espacio en la novela. Bakhtin señala que

“(....) la chanson populaire, le conte, la légende héroïque et historique et la saga étaient un moyen nouveau, efficace de parvenir à une humanisation et à une condensation de l'espace que représente la patrie (...) ce que nous interesse plus directement c'est un autre aspect de la question, c'est l'usage du folklore local (....) Le folklore local pense, informe et sature l'espace, y faisant pénétrer le temps, et il y inscrit l'histoire »<sup>181</sup>.

De acuerdo con lo que opina Bakhtin, destacaré un ejemplo muy representativo de la novela *Ġanūb al-rūḥ*<sup>182</sup> de Muḥammad al-Aš'arī, (*Al sur del alma*). Esta novela narra el espacio de un pueblo amazig denominado *Bumendra*, acerca del cual el autor nos proporciona de manera resumida información geográfica, histórica y política. Lo más significativo es que el autor emplea en la narración los recursos populares, históricos y artísticos de la región (como las narraciones del *šayj* al-Kāmil, y del *šayj* Muḥammad al-Ġazūlī), y también destaca la memoria cultural colectiva de *Las mil y una noches*, la memoria popular, las leyendas, la gastronomía, etc. De esta forma el espacio penetra en el tiempo, por lo que Muḥammad al-Aš'arī intentó describir *Bumendra*, mostrando su conocimiento profundo de esta región, su historia, sus leyendas, sus lugares y su gente. La visión de al-Aš'arī respecto al espacio-tiempo es histórica, porque percibe el tiempo en el espacio como memoria cultural, artística y al mismo tiempo como crisis del presente y como proyección acerca del futuro.

“Le passé créateur doit se révéler nécessaire et productif dans les conditions précises d'une localité, sous la forme d'une humanisation créatrice de cette localité, qui transforme une parcelle de l'espace terrestre en un lieu historique”<sup>183</sup>.

---

<sup>180</sup> LEFEBVRE, *La production de l'espace*, 53.

<sup>181</sup> BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, 259-260.

<sup>182</sup> AL-AŠ'ARĪ, Muḥammad, *Ġanūb al-rūḥ*, Casablanca: al-Rābiṭa, 1996.

<sup>183</sup> BAKHTIN, *Esthétique de la création verbale*, 241.

El discurso de la novela intenta recrear el espacio y sus características con el fin de mantenerlo vivo frente a un tiempo y un espacio repetitivos, que marcan la vida cotidiana en algunas zonas de Marruecos.

Henri Lefebvre aclara la idea del espacio globalizado en lo que sigue:

“Or, qu’advient-il dans la seconde moitié du XX siècle à laquelle “nous assistons”:

a) L’État se consolide à l’échelle mondiale. Il pèse sur la société (les sociétés) de tout son poids ; il planifie, il organise « rationnellement » la société avec la contribution des connaissances et des techniques, imposant des mesures analogues, sinon homologues, quelles que soient les idéologies politiques, le passé historique, l’origine sociale des gens au pouvoir. L’État écrase le temps en réduisant les différences à des répétitions, à des circularités. Cet état moderne se pose et s’impose comme centre stable, définitivement, des sociétés et des espaces (nationaux). Fin du sens de l’histoire (...) il aplatit le social et le « culturel ». Il fait régner une logique qui met fin aux conflits et contradictions ».<sup>184</sup>

Después de analizar el concepto espacio-tiempo en la teoría literaria y desde el punto de vista de otras disciplinas, también hay que estudiar la relación del personaje de la ficción con el espacio, por su importancia, porque la mayoría de las veces el espacio lo crea el personaje. En el siguiente apartado analizamos este tema.

## 2.6. Espacio y personajes.

El estudio más destacado sobre los personajes de la novela es el de Philippe Hamon, "Pour un statut sémiologique du personnage".<sup>185</sup> Este teórico considera al personaje, en primer lugar, como un signo lingüístico, creado desde un punto de vista del narrador.<sup>186</sup> Pero, en segundo lugar, la construcción del personaje literario es una

---

<sup>184</sup> LEFEBVRE, Henri, *La production de l’espace*, 31.

<sup>185</sup> HAMON, Ph., "Pour un statut sémiologique du personnage", en BARTHES, R., W. KAYSER, W. C. BOOTH, et Ph. HAMON, *Poétique du récit*, Paris: Seuil, 1977, 115-167.

<sup>186</sup> Según Hamon, "Une des premières tâches d’une théorie littéraire rigoureuse («fonctionnel» et «immanente» pour reprendre des termes proposés par les formalistes russes) serait donc sans vouloir



competencia del lector, porque el efecto del personaje depende de la actividad de la lectura. El valor del personaje literario se destaca por una serie de relaciones, oposiciones o de jerarquías con otros personajes de la novela.

En un principio, los personajes son los medios para crear el espacio en todos sus niveles. En el plano ideológico, el autor recrea, por medio de los personajes, ambientes y diálogos que transmiten los valores desde su percepción del mundo.

Para Yuri Lotman:

“El espacio es un conjunto de objetos homogéneos (fenómenos, estados, funciones, figuras, significados variables, etc...) entre los cuales se establecen relaciones semejantes a las relaciones espaciales corrientes (continuidad, distancia, etc...)”<sup>187</sup>.

En la narrativa en concreto, es el escritor quien establece esas relaciones por medio de los personajes. Éste modifica las relaciones espaciales, lo cual le sirve como medio fundamental de interpretación de la realidad. Sin embargo, esa postura depende de los modelos culturales de cada escritor, de su nivel artístico. Los personajes modelizan el espacio según el lenguaje artístico del escritor. El espacio novelesco se ambienta a través de los personajes, porque ellos transmiten valores y desarrollan acontecimientos. Las relaciones y los contactos que efectúan se materializan en un espacio físico literario según la óptica del narrador. El personaje literario, por sus desplazamientos y sus vivencias en el espacio, crea las relaciones entre las cosas y crea así el argumento. Según José Valles Calatrava:

“(..) La estancia de un personaje a veces en escenarios íntimos, y en ocasiones, en lugares multitudinarios puede ligarse a los dos ámbitos primordiales (privado y público) del sujeto; las dicotomías alto/ bajo,

---

pour cela «remplacer» les approches traditionnelles de la question (...) de faire précéder toute exégèse ou tout commentaire d'un stade descriptif qui se déplacerait à l'intérieur d'une stricte problématique *sémiologique* (ou *sémiotique*, comme on voudra). Mais considérer à priori le personnage comme un *signe*, c'est -à -choisir un « *point de vue* » qui construit cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques (...) cela impliquerait que l'analyse reste homogène à son projet et accepte toutes les conséquences méthodologiques qu'il implique», en *Poétique du récit*, 117.

<sup>187</sup> LOTMAN, *Estructura del texto*, 270-271.

izquierda/ derecha o dentro/ fuera pueden metaforizar la situación social, la posición política o la dialéctica represión/ libertad, entre otros”<sup>188</sup>.

La situación de los personajes en el espacio determina los niveles, la esencia y la significación del espacio. Como reconoce Ricardo Gullón: “El espacio lo crea el personaje (...) esa creación revela su carácter y es un modo (el espacio) de figuración simbólica”.<sup>189</sup>

En este proceso es importante destacar que el personaje contribuye al significado dramático de la trama de la novela, y que en la mayoría de las veces el personaje, cuando se sitúa en un lugar, esa localización no es gratuita sino que forma parte del ambiente del personaje. Según Valles Calatrava,

“Un caso particularmente interesante de la vinculación de espacio y personaje lo constituye su relación metonímica. Efectivamente, tanto los propios lugares como los ámbitos de actuación son a menudo seleccionados y presentados en una relación metonímica con el principal personaje vinculado a ellos, como una proyección de alguno de sus rasgos personales (ideas, deseos, carácter, posición social) o, a más raramente y buscando el contraste, como un desajuste con ellos; palacios para nobles, arrabales para delincuentes, pobres o marginados, esquinas o locales de lujo para según qué prostitutas, etc., son ejemplos que podemos encontrar frecuentemente en diversas novelas”<sup>190</sup>.

En la misma línea, Goldestein añade que « souvent le décor dans lequel vit le héros suffit à nous faire comprendre sa personnalité »<sup>191</sup>. Una muestra muy representativa de que el espacio tiene las mismas características que el personaje es la casa de Ben Kīrān, en *Dafannā al-māḍī*. A través de la escena en el marco de la casa comprendemos la personalidad del personaje Ben Kīrān, el comerciante de esclavos.

Cada espacio tiene además una función discursiva que se materializa en los diálogos de los personajes. Este plano discursivo sirve como información para identificar, para situar a los personajes en el espacio y en el tiempo. Según Valles Calatrava,

---

<sup>188</sup> VALLES CALATRAVA, *El espacio en la novela*, 21-22.

<sup>189</sup> GULLÓN, *Espacio y novela*, 6.

<sup>190</sup> VALLES CALATRAVA, *El espacio en la novela*, 24-25.

<sup>191</sup> GOLDENSTEIN, Jean Pierre, *Pour lire le roman*, Paris: Duclot, 1989, 51.

“Evidentemente, las indicaciones discursivas sobre esos lugares donde se ubican actores y hechos se construirían básicamente a partir de determinados signos lingüísticos, bien se trate de signos portadores de significación léxica (sustantivos de lugar, topónimos, verbos de situación, adverbios de lugar) o bien de significación gramatical (conjunciones y sobre todo preposiciones); en cualquier caso, desde un punto de vista funcional, estos signos se constituirán básicamente en un plano discursivo”<sup>192</sup>.

El desplazamiento de los personajes en el espacio de la ficción proporciona el dinamismo y el desarrollo de los acontecimientos siempre cuando el narrador utiliza los lugares para desarrollar la trama. Lugares como escaleras, estaciones de tren y de autobuses, aeropuertos, etc., ayudan a los personajes a dinamizar la situación narrativa. Estos lugares ayudan a la dramátización de la situación de los personajes. También a través de los personajes percibimos la atmósfera del espacio ficcional mediante los elementos sensoriales (vista, tacto, gusto y sonido), así como situaciones psicológicas que marcan el espacio con la represión, el terror, la felicidad, etc. Como dice Valles Calatrava,

“El espacio en tanto que ámbito de actuación puede, en efecto, casi corporeizarse, adquirir una mayor relevancia y adoptar una significación mayor al transformarse, de modo simbólico, en relación básica con determinadas funciones (...) en un determinado ambiente o atmósfera que rodea el personaje: los ámbitos de actuación pueden convertirse así circunstancialmente y a partir de determinados sucesos en atmósferas opresivas, amenazantes, felices, etc., que envuelven y determinan la actuación o psicología del personaje”<sup>193</sup>.

Los personajes son, pues, la acción del espacio de la ficción y esta acción constituye la ilustración ideológica de la base de la novela.

---

<sup>192</sup> VALLES CALATRAVA, *El espacio en la novela*, 23.

<sup>193</sup> VALLES CALATRAVA, *El espacio en la novela*, 24.

### 2.6.1. Los conceptos dinámicos de Yuri Lotman: personajes móviles y personajes inmóviles.

Además de analizar la relación de algunos aspectos y funciones del espacio con el personaje, hay que tener en cuenta las elaboraciones teóricas de Yuri Lotman, acerca los conceptos dinámicos de personajes móviles e inmóviles. Según Lotman,

“El personaje móvil es el que tiene derecho a atravesar el límite (...) Romeo y Julieta, que traspasan el límite que separa las casas enemigas; el personaje que rompe con sus padres para ingresar en un monasterio y convertirse en santo, el personaje que rompe con un medio social para unirse al pueblo y a la revolución”<sup>194</sup>.

Los textos donde actúan los personajes móviles se consideran, según Lotman, como textos con argumento, en cambio un texto sin argumento es cuando el papel del personaje es inmóvil y no puede traspasar el límite.<sup>195</sup> Así, el argumento se diferencia en cada novela según su imagen del mundo, es más, “el argumento es el “elemento revolucionario” respecto a “la imagen del mundo”<sup>196</sup>. Lo que distingue los personajes móviles e inmóviles es su capacidad de traspasar el límite. “Respecto al límite del campo argumental (semántico), el actuante se presenta como el que lo supera, y el límite respecto a él, como un obstáculo.”<sup>197</sup> Más adelante analizaré las novelas y los personajes móviles y inmóviles a la luz de los conceptos de Lotman, porque permiten estudiar los desplazamientos de los personajes y su capacidad o no de penetrar en espacios nuevos que simbolizan una nueva significación de la novela, es decir, gracias a este concepto podemos interpretar si existe un ritmo espacial propio que influye o no en los ámbitos de los personajes.

El personaje móvil en la novela marroquí, la mayoría de las veces, se trata de un pícaro, que “(...) a diferencia de otros personajes de su ambiente, está dotado de movilidad: inteligencia, iniciativa, derecho a encontrarse fuera de las prohibiciones

---

<sup>194</sup> LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, 291.

<sup>195</sup> Según LOTMAN, “Los [personajes] inmóviles están supeditados a la estructura del tipo fundamental, sin argumento. Pertenecen a la clasificación y la confirman. Les está prohibido pasar el límite”, en *Estructura del texto artístico*, 291.

<sup>196</sup> LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, 291.

<sup>197</sup> LOTMAN, *Estructura del texto*, 294.

morales.”<sup>198</sup> El argumento, cuando se trata de estos personajes, no se detiene. Al contrario, los personajes actúan en el espacio con intensidad y dramatismo. El ejemplo más representativo de los personajes pícaros móviles es el de Muḥammad en *El pan desnudo* de Muḥammad Šukrī. En *Darb al-Sulṭān*, Šajš, desafía la autoridad para ayudar a los desprotegidos, y también el personaje femenino de Aouiša, que rechaza la institución del matrimonio y penetra en una banda de delincuentes, de esta manera traspasa los límites y penetra en el mundo de los hombres. Estos personajes y otros, tienen el derecho de atravesar los límites semánticos del texto, según el concepto de acontecimiento y de la estructura del espacio adoptados en el texto.

## 2.6.2. Personajes tipificados y su evolución en el marco del espacio urbano de la novela.

Es importante destacar cómo aparecen los personajes dentro del espacio urbano de algunas novelas. En *Al-Rīḥ al-šatwiyya* de Mubārak Rabī‘, el retrato de sus personajes es de carácter social. El narrador omnisciente describe a Aiša la coja en una serie de lugares que reflejan su situación social. Aiša la coja cada día recorre todos los basureros de Casablanca para buscar restos de comida, y el narrador se detiene en la descripción de este personaje, sobre todo cuando vuelve cada tarde a su barrio *al-Karyān* con las bolsas llenas. El narrador muestra la relación especial de Aiša la coja con los niños del barrio, que la esperan para conseguir algo de comida de las bolsas que acarrea cada día. Rabī‘ retrata a Aiša la coja en un universo novelesco donde se mezclan varios ámbitos o pequeños mundos sociales. En su conjunto, forman una imagen del cronotopo de Casablanca. Aiša la coja se mueve en el espacio de Casablanca, pero su ámbito de actuación es el de los marginados en el barrio donde vive en una chabola. Aiša la coja tiene una multitud de funciones e influencia en su barrio. La evolución del personaje irá desarrollándose a lo largo de la narración, además, el personaje se transforma como se transforma el espacio-tiempo de Casablanca. Es esto lo que señala Baḥrāwī:

---

<sup>198</sup> LOTMAN, *Estructura del texto*, 298.

“Los personajes de Rabī‘ evolucionan en el espacio, como es el caso de Aīša la coja, influida por los acontecimientos de Casablanca. Este personaje refleja los aspectos básicos de una etapa específica de la sociedad marroquí y su evolución”<sup>199</sup>.

Rabī‘ en *Al-Rīḥ al-ṣatwiyya* narra el cronotopo de Casablanca en tiempos de la colonización y la segunda guerra mundial. El narrador denuncia este cronotopo que influyó negativamente sobre los valores. Por ejemplo, el espacio laberinto hace que la sociedad sufra de desorientación, porque no existen criterios para una convivencia social. Desde esta perspectiva, los personajes del barrio no pueden juzgar a Aīša la coja cuando transforma su chabola en un burdel para colaborar con los soldados; Aīša la coja no obliga a nada a nadie y además siempre ofreció su generosidad y su apoyo a los personajes del barrio<sup>200</sup>. De esta forma Rabī‘ presenta personajes complejos en relación con los acontecimientos ficcionales y reales de la ciudad.

El enfoque moderno de los personajes se produce cuando el autor les focaliza en los micro espacios de la ciudad, como la habitación en plena soledad. Este sentimiento se aumenta por la vida compleja en la ciudad y con la desaparición de las relaciones humanas frente al individualismo. Natalia Álvarez Méndez lo describe diciendo:

“ (...) se trata de un ámbito urbano, caracterizado por la celeridad de la vida moderna, cuya máxima expresión es el pequeño apartamento de ciudad que, en muchos casos, potenciará la soledad y el análisis introspectivo de la psicología de sus habitantes”<sup>201</sup>.

Una muestra representativa es *Jamīl al-maḍāyī*‘ de Milūdī Šagmūm. Esta novela narra la problemática de los personajes que han perdido el orden del mundo, se sienten aislados y marginados por los cambios violentos de la ciudad. Sufren lo que describe tan dramáticamente Georges Matoré: "L’homme moderne ne se considère qu’en situation, il s’efforce d’échapper à l’absurde en retrouvant un ordre vrai ou fictif".<sup>202</sup> Pues « (...) Le

---

<sup>199</sup> BAḤRĀWĪ, Ḥasan, *Binyat al-ṣakl al-riwā’i: al-fadā’, al-zaman, al-ṣajsiyya* (La estructura de la novela: El espacio, el tiempo, el personaje), Casablanca: al-Markaz al-ṭaqāfi al-‘Arabī, 1990, 242.

<sup>200</sup> BAḤRĀWĪ, *Binyat al-ṣakl al-riwā’i*, 242.

<sup>201</sup> ÁLVAREZ MÉNDEZ, *Dimension espacial*, 203.

<sup>202</sup> MATORÉ, *L’ espace humain*, 16-17.

monde est un lieu d'issues fermées, sans fuite possible, où l'homme doit déterminer spatialement sa condition », de nuevo Matoré, citando a Sartre.<sup>203</sup>

En el plano de la ficción, el narrador abre espacios a los personajes para que puedan expresarse, como en el caso de 'Allāl y su grupo de amigos. De este modo la novela modeliza el mundo de estos personajes con el fin de encontrarles un lugar en la ficción.

Con los cambios violentos ocurridos en el espacio urbano en Marruecos después de la independencia, la estructura familiar conoce una transformación, y la figura del padre como poder desaparece en algunas familias. 'Allāl, el personaje principal de *Jamīl al-maḍāyī*, siente dolor, sufrimiento, aislamiento y soledad, no tiene más remedio que refugiarse en el alcohol y la monotonía de la ciudad.

En 1997, fecha de la publicación de *Jamīl al-maḍāyī*, el discurso del espacio urbano evoluciona porque toca nuevos temas con una nueva visión. La novela trata la compleja situación de los personajes en la ciudad. Si volvemos a las novelas marroquíes anteriores a esta fecha, vemos que sus personajes son tristes, melancólicos, frustrados e incapaces de entenderse y explicarse. Sin embargo los personajes de las novelas de los noventa se explican dentro del marco de la ciudad.

'Abd al- Raḥīm al-'Allām y Muḥammad Qāsimī opinan que el nuevo realismo de los ochenta y los noventa posibilita que la novela se abra a nuevos temas. En esta década la novela desvela la problemática de los personajes en relación con la sociedad, con el universo y consigo mismos. El discurso de la novela aborda los tabúes, como la sexualidad, la crítica al sistema y a las ideologías. Este nuevo discurso novelesco revela las falsedades, hipocresías y fantasías del discurso oficial e ideológico. La novela se abre a espacios y temas nuevos, como la soledad, el aislamiento, el paro, la sexualidad, la mujer, la madre, el padre, etc.<sup>204</sup>

En cierto modo, es la evolución de la literatura, de la novela urbana, en que se traza esta interrelación entre el yo y la sociedad, como dice Marc Schorer:

“The problem of the novel has always been to distinguish between these two, the self and society, and at the same time to find suitable structures that will presented them together ... the novel seems to exist at a point where we

---

<sup>203</sup> MATORÉ, *L' espace humain*, 6-17.

<sup>204</sup> AL-'ALLĀM, 'Abd al-Raḥīm y Muḥammad QĀSĪMĪ, *Al-Riwāya al-magribiyya al-maktūba bi-l-'arabiyya, al-ḥaṣīla wa-l-masār*, Casablanca: Manšūrāt Wizārat al-Ṭaqāfa, 2003, 118.

can recognize the intersection of the stream of the social history and the stream of the soul. This intersection gives the form its dialectical field, provides the source of those generic tensions that make it possible at all.”<sup>205</sup>

O bien, como dice Ricardo López-Landy, el discurso de la novela evoluciona cuando los espacios explorados por los novelistas llegan a dar “la impresión de convertirse en una realidad “palpable”. Esa realidad se convierte en un auténtico espacio profundo gracias a la pormenorizada inclusión de sueños y otros procesos mentales, y la duplicación interior. También la retrospección y prefiguración, vistas a través de los pensamientos de los personajes. (...) ejemplifican una forma espacial de la novela que no depende para su existencia de su vinculación con la trama “externa”. Por esta manipulación del tiempo narrativo, el ámbito mental de los personajes adquiere cualidades espaciales propias”<sup>206</sup>.

En pocas palabras el discurso de la novela se desarrolla cuando trata el espacio como construcción cultural y humana. Y es la ciudad el escenario donde confluyen la historia social y la de los personajes.

## 2.7. El espacio y la escritura de la mujer.

### 2.7.1. El espacio y la escritura de la mujer.

Cuando se habla de la mujer y del espacio de manera inmediata pensamos en lo privado y lo público. Es decir, la mujer se asocia con el espacio privado y, especialmente, el espacio de la casa. Como dice Henri Lefebvre,

« Toutes les sociétés historiques ont diminué l'importance des femmes et limité l'influence de la feminité (...) elle se localise dans la maison: autour de l'autel, du foyer autour de l'omphalos, espace rond, clos et fixe »<sup>207</sup>.

---

<sup>205</sup> Citado por Pilar Marín en su "Introducción", en *Imágenes de la gran ciudad*, 10.

<sup>206</sup> LÓPEZ-LANDY, Ricardo, *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid: Cultura Hispánica del Centro Ibero Americano de Cooperación, 1979, 210.

<sup>207</sup> LEFEBVRE, Henri, *Production de l'espace*, 286.



Y se subraya, en particular, en la crítica feminista:

“La casa, como núcleo espacial de la familia y metáfora de la nación, es ese espacio cerrado que anula las contingencias y los trámites de un afuera en el ámbito de lo privado y lo permanente. Espacio eminentemente femenino que fija los roles genéricos de la *civitas* griega en las figuras de Hestia y Hermes: la diosa que residía en el centro de la casa donde cuidaba del fuego y resguardaba la inmutabilidad y la permanencia en contraposición al dios mensajero y eterno viajero que simbolizaba la apertura y la movilidad”<sup>208</sup>

Desde el punto de vista feminista, el espacio de la ciudad es metáfora de la injusticia y de la exclusión de la mujer. La ciudad representa una serie de privilegios y prohibiciones que daría, en primera instancia, un significado único a la división entre ricos y pobres, entre poderosos y subalternos, entre hombres y mujeres. Asimismo, la vivencia de la mujer en el espacio y en el tiempo está marcada por las diferencias entre hombres y mujeres, tanto en el ámbito de las subculturas producidas por cada grupo, como por su especificidad biológica.

Según Lucía Guerra-Cunningham, la mujer en el espacio de la ciudad es el término devaluado, como los grupos étnicos y las minorías.

“No obstante, la ciudad aspira a imponer y materializar un orden colonialista o un orden nacional en los cuales la mujer es el término devaluado, en su función de espacio de circulación e intercambio, la geometría urbana se preña de diferencias, de un cauce heterogéneo producido por la presencia de diferentes clases sociales y grupos étnicos, de minorías genéricas que transitan por la ciudad creando, dentro de ese orden, yuxtaposiciones e intersticios, márgenes subversivos y cartografías secretas”<sup>209</sup>.

La ciudad está creada para el orden masculino que aparta a la mujer de la existencia. Es más, “Para Cixous, la mujer es no-cuerpo vestido y envuelto en velos que

---

<sup>208</sup> GUERRA-CUNINGHAM, Lucía, *Bases teóricas de la crítica feminista*, Madrid: Ediciones del Orto, 2006, 88.

<sup>209</sup> GUERRA-CUNINGHAM, Lucía, *Bases teóricas*, 90.

el orden masculino, voluntariamente, mantiene apartado de la historia y anulado en el margen de toda escena”<sup>210</sup>.

Sin embargo la ciudad es un espacio que favorece el desarrollo de la mujer para su independencia económica y personal, como en el caso de Zahra en *El año del elefante*. Zahra ha elegido Casablanca para empezar su nueva vida. Este aspecto positivo de la ciudad también es comentado por Guerra-Cunningham:

“Pero, en este flujo denso y dispar, la ciudad también posee un poder de interpelación produciendo un proceso dialógico entre el Yo y el espacio urbano. De este modo, la ciudad se fragmenta, adquiere otros lugares relevantes que contradicen las cartografías nacionales y apela a una subjetividad que la reconstruye. Se producen, así, diversos imaginarios urbanos teñidos por el cuerpo y su experiencia genérica, por la memoria y todo un bagaje vivencial que configuran otra ciudad, infundiéndole un carácter altamente polisémico”<sup>211</sup>

De otra parte, la percepción de la mujer del espacio es diferente a la del hombre, y ello es así porque el espacio, como se afirma en los estudios de género, es un constructo histórico y de categoría masculina.

“(…) En nuestra cultura la representación del espacio, que a menudo distorsiona y constriñe lo que sentimos, se define en términos euclidianos, los cuales, como veremos, corresponden a los de la categoría dominante: la masculina”<sup>212</sup>.

Para Vianello y Camarazza, en un sentido vital, la mujer tiende a ser más profunda que el hombre porque tiende a ser más abierta, más imaginativa. Asimismo la mujer ha desarrollado una concepción diferente del espacio y por ende del tiempo, que podemos llamar “ovular” en el sentido que definen Vianello y Camarazza<sup>213</sup>. Asimismo,

---

<sup>210</sup> GUERRA-CUNINGHAM, Lucía, *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, Santiago: Cuarto Propio, 2008, 47.

<sup>211</sup> GUERRA-CUNINGHAM, Lucía, *Bases teóricas de la crítica feminista*, 91.

<sup>212</sup> VIANELLO, Mino y Elena CARAMAZZA, *Género, espacio y poder: para una crítica de las ciencias políticas*, Madrid: Cátedra, 2002, 43.

<sup>213</sup> VIANELLO y CARAMAZZA, *Género, espacio y poder*, 56-57, “En el espacio ovular, que también significa ser capaz de esperar, el tiempo pone a la mujer en contacto con realidades más profundas, las cuales se manifiestan una vez que queda suspendido el deseo de manipular: algo eminentemente ajeno a

el pensamiento ovular es una fuerza al servicio de la vida en su riqueza expansiva y en su evolución.

Desde una perspectiva lingüística, la imagen de la mujer está construida desde un lenguaje masculino, y “el lenguaje y el pensamiento, estructurados como masculinos, se han impuesto en nuestra sociedad y nuestra cultura, como prerrogativas uniformes y unánimes del “género humano”.<sup>214</sup> De este modo, el género femenino ha sido visto como construcción simbólica que incluye ideologías y estereotipos culturales, y políticos. Como dice Giulia Colaizzi,

“... El lenguaje, el que hablamos cada día en la calle o en las aulas (...) no es solo *palabras*, y especialmente en tanto palabras que representen cosas ya dadas, sino *discurso*, un principio dialéctico y generativo a la vez, que remite a una red de relaciones de poder que son histórica y culturalmente específicas, construidas y, en consecuencia, susceptibles de cambio. Su *status* no es, por ello, inmanente sino fundamentalmente político”<sup>215</sup>.

En otras palabras, en el discurso patriarcal la mujer funciona como símbolo de “otra cosa”.<sup>216</sup> El límite no es espacial o físico, sino que es el lenguaje el que excluye a la mujer de un espacio físico y moral en el mundo. No existía, solo era una sombra. Frente a esta situación, para las mujeres no es una cuestión de hacerse valer como mujeres, sino como ser humano.

Como ya he mencionado anteriormente, la mujer históricamente se asocia con el espacio privado. Especialmente en la narración se advierte la presencia de espacios sociales de carácter público frente a otros ámbitos particulares.

“Los lugares públicos contribuyen a recrear físicamente la estructura social, mientras que los privados ponen de relieve espacios propios del yo y de

---

la mentalidad masculina. Ella se inclina a concentrarse en el presente, intentando ampliar su experiencia de él, porque percibe de forma más directa que el hombre cómo los acontecimientos, a los que el concepto de “presente” se refiere, la implican en lo personal. (...) Esto depende en gran medida del modo diferente como se experimenta el mundo interior, heredero de la naturaleza y de las diversas expresiones evolutivas de la vida.

<sup>214</sup> CALEFATO, Patricia, “Génesis del sentido y horizonte de lo femenino”, en Giulia COLAIZZI (ed.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra, 1990, 111.

<sup>215</sup> COLAIZZI, Giulia, “Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate”, en Giulia COLAIZZI, (ed.), *Feminismos y teoría del discurso*, 20.

<sup>216</sup> ROSSI, Rosa, “Instrumentos y códigos. La “mujer” y la “diferencia sexual” en *Breve historia feminista*, 22.

su intimidad, adquiriendo por ello diferentes connotaciones significativas según cada caso, como el valor semántico positivo de protección o lo negativo de reclusión o aislamiento”.<sup>217</sup>

No es de extrañar, por consiguiente, que el papel del personaje femenino en el espacio de la novela marroquí se plantee en la narrativa femenina como reconstrucción de la identidad de la mujer. La mujer empieza a nacer desde su “yo” femenino, como en el caso de Zahra en *El Año del elefante*. La experiencia de Zahra es compleja e histórica, la narradora lo plantea desde el “yo” del personaje, un “yo” creativo, con lenguaje propio que contempla y se desplaza en un espacio público, lleno de obstáculos. Cuando llega a Casablanca podemos entender que los obstáculos que ha vivido Zahra forman parte de una catársis y un proceso de liberación, la suya. Es interesante destacar que la novela desde la perspectiva feminista recrea el personaje de la mujer como un ser humano que rompe con el discurso oficial sobre la mujer, sin olvidar que su vida se desarrolla dentro del marco de una sociedad determinada con sus crisis y problemas.

### 2.7.2. Palestina como cronotopo en la escritura de la mujer.

En la escritura de la mujer, representada por Janāta Bennūna especialmente, destaca un tema importante asociado al espacio: Palestina y la causa palestina, que plantea una verdadera problemática del espacio árabe, problemática profundamente enlazada con la de sus protagonistas femeninas. El tema del espacio palestino se plantea desde un punto de vista poético en otras novelistas. En primer lugar, en la novelista palestina Saḥar Jalīfa, la autora de *Lam naʿud yawārī la-kum* (1974). La narradora proyecta el espacio desde una visión microscópica de la vida cotidiana que examina la situación social y existencial de los personajes. Con un lenguaje espacial y visual, recrea el espacio de la ciudad desde su aspecto simbólico. Uno de estos aspectos es el cambio de la cultura de la ciudad, en ese caso Nāblus, en la que sus personajes han perdido, en tiempos de la colonización, sus valores en relación con el medio ambiente. El espacio que trata la narradora no es un simple tarjeta postal, sino el eje de la narración. El espacio es el principio y el fin de los personajes. Las metáforas, como el camino y la

---

<sup>217</sup> ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, *Dimensión espacial*, 78.

calle, no conducen a ninguna parte, es decir, los personajes se sienten aislados en el espacio, como si se encontraran en una isla perdida. ‘Afāf, el personaje femenino, intenta fugarse de este espacio, pero se encuentra en un espacio laberinto, un espacio que conduce al no-espacio. “Las calles evocan imágenes y recuerdos que abren las heridas y solo tienen un sentido: las lágrimas.”<sup>218</sup>

En la novela de Liyāna Badr, *Nuṣṣūm Arīḥā* (1993), se entiende por el título que se trata de un espacio palestino. La ciudad de Arīḥā es el escenario de los acontecimientos. La narradora enfoca el personaje principal desde una visión femenina del espacio. Se trata, como hemos visto anteriormente, que la mujer ha desarrollado una concepción diferente del espacio, un espacio “ovular”<sup>219</sup>, y del tiempo, y su discurso, al servicio de la vida en su riqueza expansiva, contribuye a la evolución del personaje. El personaje femenino se siente desamparado en el espacio del exilio y evoca imágenes felices de su infancia en tierra palestina en el lugar del manantial de ‘*Ayn al-Duyūk*. Se trata de una imagen de la protagonista en brazos de su madre sentadas cerca del manantial. El agua en ese contexto simboliza el origen de la vida, la imagen nace de un imaginario femenino que devuelve el origen del espacio a la madre, la fuente de la vida simbolizada por el manantial. La madre significa protección, naturaleza y paz, en contradicción con la guerra y la muerte. Como dice Gilbert Durand, que utiliza la cita de Lamartine en Bachelard: “El agua nos lleva, el agua nos acuna, el agua nos adormece, el agua nos devuelve a nuestra madre.”<sup>220</sup>

La metáfora acuática, que puebla las novelas de Liyāna Badr, nace de una percepción feminista del espacio que rechaza la guerra y la colonización. A través de la imagen de la madre, la narradora regresa a los deseos de la humanidad, un espacio maternal, origen de la felicidad. De este modo los personajes que viven en un espacio laberinto encuentran un sentido de la vida. “Con el ritmo de la muerte, la vida, la desesperación, y la esperanza, la narradora consigue poco a poco presentar un “yo” femenino nuevo, ilusionado para seguir en un camino lleno de obstáculos y límites sin rendirse o arrepentirse.”<sup>221</sup> El espacio palestino, en la narración de Liyāna Badr, se

<sup>218</sup> JALĪFA, Saḥar, *Mudakkirāt ‘imra’a gayr wāqi’iyya*, citado por Naṣmī, en *Ši’riyyat al-faḍā*, 147.

<sup>219</sup> “Si el pensamiento femenino pertenece al tipo “ovular” y privilegia el calor de las relaciones y la tendencia a replegarse dentro de sí, entonces los mitos femeninos deberán ser de tipo “acogedor”: la tierra, el cuerpo, el barco, la casa y lo que contienen”; véase VIANELLO, Mino y Elena CARAMAZZA, *Género, espacio y poder*, 61.

<sup>220</sup> Citado por Bachelard, *L’eau et le rêves*. Paris, Corti, 1942, 178. En DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Madrid: Fondo de Cultura Económica. 2005, 241.

<sup>221</sup> AL-ĠARMŪNĪ, Nūrā, *Al-Šajsiyya fī mutajayyil al-riwāya al-nisā’iyya*, Fez: Anfobrānt, 113.

recrea en personajes femeninos y masculinos, sin embargo, el personaje femenino es el principal, puesto que se desplaza y se relaciona con otros personajes en todos los capítulos de la novela. La narradora evoca Palestina a través de la memoria de la protagonista, que vive exiliada sin derecho al retorno. Evoca momentos íntimos de su infancia en tierra palestina. Para ella Palestina es el agua que ilumina sus recuerdos; al evocarlos, la narradora representa un espacio poético de Palestina evitando un discurso político muy marcado. La emoción recrea un espacio perdido desde la visión femenina; Palestina se convierte en el origen del espacio simbolizado por la madre que abriga, protege y consuela. De ahí que el espacio palestino en que la escritora ha vivido deje en ella una huella que no puede olvidar porque renace en cada narración. Así, Saḥar Jalīfa, Lyāna Badr y otros novelistas palestinos establecen el cronotopo de la Palestina en la novela árabe.

Volviendo a la novela marroquí escrita por mujeres, según Rachida Ben Mas‘ūd,

“(..) La literatura escrita por mujeres refleja la conciencia posible en el periodo de establecimiento de la novela, condicionado por la especificidad de la conciencia intelectual y literaria de unas escritoras, conciencia que se ha formado en el periodo de lucha por la independencia política.”<sup>222</sup>.

Desde esa conciencia intelectual y literaria, el personaje femenino en la novela escrita por mujeres rompe con la tradición literaria masculina que presenta a los personajes femeninos en el espacio privado o público desde un discurso estereotipado. Es de lo que se queja Muḥammad al-Dagmūmī:

“El discurso sobre la mujer en la novela marroquí es ambiguo y extraño. El pensamiento sobre el personaje femenino es escaso y atrasado. La mayoría de las veces el personaje femenino aparece como objeto del deseo de los hombres y no como un ser humano”<sup>223</sup>.

En cambio en la novela escrita por mujeres, la mujer tiene un papel principal. El tratamiento del personaje femenino es diferente, es un ser humano, porque a través del

---

<sup>222</sup> BEN MASUD, Rachida, “La novela magrebí escrita por mujeres. Realismo sin márgenes”, en *El Magreb y Europa: literatura y traducción*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1999, 45-54.

<sup>223</sup> DAGMŪMĪ, Muḥammad, *Al-Riwāya al-magribiyya*, 105.

“yo” femenino se sabe mucho de sus preocupaciones e ilusiones sobre un nuevo mundo. Por ejemplo, tanto en las narraciones de Janāṭa Bennūna como en las de Layla Abū Zayd, la visión del mundo está marcada por la protesta y condena del otro (el hombre) y del espacio de la ciudad (institución, etc...). Pero en la mayoría de las veces la presencia de la mujer no se limita a esa protesta y condena, sino que expresa una intención de recrear una nueva imagen y las características que debe tener esa imagen. “La femme se meut dans un futur hypothétique; elle est ainsi créatrice du futur”<sup>224</sup>, como dice Anne Marie Nisbet.

El espacio, en la teoría literaria, se constituye como un componente fundamental de la estructura novelesca. La imagen del espacio en la novela es una realidad textual, se construye a partir de los ámbitos de actuación de los personajes masculinos y femeninos, del punto de vista, de las descripciones y de la ideología y el discurso del escritor. El espacio no son solo los lugares que se perciben mediante el lenguaje, sino que es un discurso literario específico, y que hay que tener en cuenta que en todos los diversos movimientos literarios se insertan discursos descriptivos dentro de la narración, no solo para informar acerca de los lugares y los paisajes en los que suceden los acontecimientos, sino para crear una ilusión de nuevos espacios posibles.

En este estudio, destacaré los principales rasgos de evolución del tema espacial en la novela árabe y marroquí, siempre teniendo en cuenta la hipótesis central de este trabajo.

---

<sup>224</sup> NISBET, Anne Marie, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980, présentations et fonctions*, Québec (Canada): Naaman de Sherbrooke, 1982, 160.

### 3. El espacio y el tiempo en la novela marroquí.

#### 3.1. La búsqueda del espacio perdido.

En Marruecos se considera la novela como un género joven, es decir, nacido después de la independencia, con algunas excepciones, como *Al-Zāwiya* (1942), de al-Tuhāmī al-Wazzānī<sup>225</sup>. En un tiempo muy corto los novelistas progresistas tenían la ilusión de un cambio radical, de cambios sociales y políticos sobre todo. Los escritores estaban buscando cómo recuperar el tiempo perdido, lo que ha llevado a algunos novelistas a experimentar varias formas en etapas sucesivas y rápidas. Podemos citar al respecto los casos de Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī con *Abrāy al-madīna* (*Las torres de la ciudad*)<sup>226</sup> y de Aḥmad al-Madīnī con *Zaman bayna al-wilāda wa-l-ḥulm* (*Tiempo entre el nacimiento y el sueño*)<sup>227</sup>. ‘Izz al-Dīn al-Tāzī y Aḥmad al-Madīnī, que se han alzado contra la estructura clásica del texto, para reclamar la realidad de la ciudad (en los finales de los años setenta y en los principios de los ochenta), soñaban con otra ciudad mediante la revolución. Pero, como dice Naṣīb al-‘Awfī, “la novela *Abrāy al-madīna* habla en un lenguaje poético, pero no se apoya en un espacio novelístico”<sup>228</sup>. Tampoco en la novela de Aḥmad al-Madīnī, *Zaman bayna al-wilāda wa-l-ḥulm*, existen elementos de espacio y tiempo, como no existen acontecimientos y personajes. En esta etapa, los novelistas rebeldes querían romper rápidamente con la estructura y el tiempo lineal de la narrativa, representada especialmente por Abdelkarim Gallāb en *Dafannā al-maḍī*, que rechazaban porque es una novela que daba prioridad a la lucha del partido nacionalista, en vez de la masa popular, para conseguir la independencia, y porque Gallāb y su partido estaban interesados por el poder político.

El conflicto entre las dos tendencias, una más o menos tradicional, y otra demasiado experimental, no ha permitido a la novela marroquí la madurez artística, es decir, perfeccionar sus estructuras básicas y crear un público mínimo de lectores, porque

---

<sup>225</sup> AL-WAZZĀNĪ, al-Tuhāmī, *Al-Zāwiya*, Tetuán: al-Rif, 1942.

<sup>226</sup> AL-TĀZĪ, Muḥammad ‘Izz al-Dīn, *Abrāy al-madīna*, Bagdad: Ittiḥād Kuttāb al-‘Arab, 1979.

<sup>227</sup> AL-MADĪNĪ Aḥmad, *Zaman bayna al-wilāda wa-l-ḥulm*, Casablanca: Dār al-Naṣr al-Magribiyya, 1976.

<sup>228</sup> AL-‘AWFĪ, Naṣīb, *Darāyat al-wa’y fi l-kitāba*, Casablanca: Dār al-Naṣr al-Magribiyya, 1980, 368.



el salto extremo a la novela experimental no permitía al lector normal descifrar sus códigos y los símbolos de su mensaje narrativo; con la ausencia de personajes, de tiempo y de espacio el lector no se identificaba con este tipo de novelas, porque sin ellos, personajes, espacio y tiempo histórico, no se produce la emoción y la comunicación entre el público y los novelistas.

Por otra parte, la novela de ‘Abd al-Karīm Gallāb no llegó a perfeccionar la novela clásica. ‘Abd al-Karīm Ŷuwwīṭi piensa que la literatura marroquí todavía no ha escrito su novela clásica y que, si Gallāb hubiera escrito otras novelas como *Dafannā al-māḍī*, la novela en Marruecos podría estar a la altura de las novelas de Naṣīb Maḥfūz<sup>229</sup>.

En este sentido, podríamos afirmar que la narrativa de Muḥammad Zafzāf es la que está en armonía con el tiempo de carácter realista, renovador, y con su lenguaje accesible, que llega a diferentes tipos de lectores. Mediante esta estrategia Zafzāf ha captado una dimensión del tiempo real de sus personajes. En la misma línea está Muḥammad Šukrī, y su experiencia personal en el espacio y tiempo de Tánger; su novela *El pan desnudo* ofrece una narrativa excepcional dentro del conjunto de la novela de la ciudad. La vida real de Šukrī no necesita imaginar situaciones, sino que su experiencia vital se plasma como ficción.

La novela marroquí intenta recuperar el tiempo perdido del “yo” que no ha tenido una oportunidad de expresar sus ideas y preocupaciones en relación con el universo y con lo cotidiano, un “yo” perdido entre los discursos políticos y religiosos intransigentes. Para Muḥammad Barrāda ya es tiempo de que el “yo” narrador plantee las cuestiones fundamentales que le relacionan con la sociedad. La voz del “yo” estaba siempre ausente y reprimida en los tiempos del Movimiento nacionalista, en los tiempos de los partidos políticos y de los sindicatos, y en los tiempos en que el Estado mantenía una actitud y un discurso paternalista. Barrāda defiende que es interesante devolver la palabra al “yo” en sus detalles, en sus pequeñas cuestiones y en sus preocupaciones cotidianas<sup>230</sup>.

Según Barrāda, en este párrafo, el “yo” estaba ausente y reprimido en los tiempos o, mejor dicho, en una sociedad tradicional donde el “yo” no significaba nada, solo significaba la palabra del padre y de los maestros (en este caso los políticos). La

---

<sup>229</sup> ŶUWWĪṬĪ, ‘Abd al-Karīm, "Al-Riwāya al-magribiyya wa-l-baḥṭ ‘an ma‘tiṭ", en *Al-Riwāya al-magribiyya wa-as‘ilat al-ḥadāṭa*, 190.

<sup>230</sup> BARRĀDA, Muḥammad, *Fī riḥāb al-kalimāt*, Casablanca: al-Rābiṭa, 1997, 57.

idea central de Muḥammad Barrāda es que escribir novelas no consiste en hacer discursos políticos, sino en recuperar el alma humana, sensible y capaz de percibir la belleza del espacio y tiempo. Al mismo tiempo, debe plantear los problemas fundamentales del individuo y esto es posible en el espacio moderno de la ciudad, donde se puede recuperar el tiempo perdido de la novela para su evolución y desarrollo.

### 3.2. La nueva visión del espacio.

Últimamente las novelas intentan entrar en otra fase. Es la fase de la recuperación del tiempo y el espacio marroquí. El cronotopo marroquí es recuperado por la novela reciente en su dimensión cultural. Consiste en un viaje del imaginario en su espacio y tiempo, valorando la literatura oral, y lo que estaba olvidado en la memoria. Estos elementos se escogen como materia para dar equilibrio a la novela. Así el tiempo recupera el espacio. La novela que representa esta fase por excelencia es *Yanūb al-rūḥ* (*El sur del alma*). Esta obra se interesa por el tema del espacio y sus nuevas connotaciones, incluyendo el espacio rural, sus problemas y características. En la misma línea, ‘Abd al-Karīm Ŷuwwīṭī en *Layl al-šams* (*La noche del sol*)<sup>231</sup> narra los valores de la cultura rural que están desapareciendo por la influencia de los personajes que emigran a Occidente, o a la ciudad marroquí. Son novelas que buscan en lo cotidiano, en el imaginario, en el dialecto, en la trayectoria de los personajes, para alcanzar la originalidad del espacio y del tiempo amenazado por la desaparición de su identidad y de sus señas antropológicas. Este tipo de narrativa produce una nueva visión del espacio marroquí, porque lo enfoca desde una perspectiva amplia. Como dice O. F. Bolnow,

“(..) Tenemos que mantener este trasfondo presente en nuestro espíritu si queremos comprender qué modificación revolucionaria de la concepción del espacio se operó al comienzo de la era moderna: en la experiencia de una nueva vastedad, realizada con la apertura del espacio infinito (..) la orientación

---

<sup>231</sup> ŶUWWĪṬĪ, ‘Abd al-Karīm, *Layl al-šams*, Rabat: Ittiḥād Kuttāb al-Magrib, 1991.

de los pensamientos hacia la vastedad inconmensurable del alma está, pues, indisolublemente vinculada a la amplitud del panorama espacial”<sup>232</sup>.

En particular, en Marruecos, el concepto moderno del espacio tiene una presencia en el pensamiento colectivo del pueblo, que se ha integrado en los tiempos modernos a través de los medios de comunicación y los medios de transporte.

La nueva visión implica una amplia comunicación con el espacio. Según Muḥammad Dagmūmī, la nueva percepción del espacio se debe a una amplia y nueva visión del mundo, ya que no existe sólo el pueblo o la ciudad antigua, ni existen zonas prohibidas, con lo que la idea de pertenecer a nuevas dimensiones del país se modifica como concepto y como nueva conciencia. Esta forma de pensar es fruto de los medios de transporte que han permitido comunicarse y cambiar las mentalidades. Viajar o mudarse de un lugar a otro no significa ir a sitios desconocidos, ni eso es difícil o imposible, porque la idea de que es realmente posible se extiende cada vez más con la información. La concepción global y consciente del territorio ayuda a la gente a desplazarse sin miedo y con seguridad<sup>233</sup>.

### 3.3. El espacio árabe.

#### 3.3.1. La metáfora del espacio en la época preislámica.

En este punto intentaremos analizar el concepto de espacio de manera específica y desde la pregunta ¿Cómo perciben los árabes el espacio?

Esta cuestión hay que relacionarla con el concepto de espacio en el pensamiento árabe. Según Ḥasan Naʿmī, mientras el tiempo tiene un lugar principal en la conciencia árabe, el espacio no es un elemento primordialmente arraigado en nuestra cultura.<sup>234</sup> Para Adonis (ʿAlī Aḥmad Saʿīd), desde un punto de vista literario, en la poesía árabe preislámica el espacio es un concepto trágico; la conciencia percibe el espacio exterior como hostilidad. Ese espacio exterior es el desierto, que no puede ser dominado y, al

---

<sup>232</sup> BOLNOW, Otto Freidrich, *Hombre y espacio*, Prólogo de Víctor d' Ors, Trad. Jaime López de Asiain y Martín, Barcelona: Labor, 1969, 82.

<sup>233</sup> Al-DAGMŪMĪ, *Al-Riwāya al-magribiyya*, 91.

<sup>234</sup> NAʿMĪ, *Šiʿriyyat al-faḍāʾ*, 36.

mismo tiempo, es un laberinto, cambiante y ausente; el espacio exterior es el enemigo<sup>235</sup>. Según Adonis, el poeta *yāhili* está convencido de que su yo y su destino nacen de un mundo sin bases, en el que las cosas empiezan y terminan en oscuridad, en desintegración, en casualidad y en desorden”<sup>236</sup>. Y es esta poesía la que ha creado una percepción especial del espacio; como dice Ḥasan Naʿmī, "en el imaginario árabe, el espacio mismo de la existencia es un desierto”.<sup>237</sup> Y, como vemos, la idea del espacio como orden y estabilidad, como organización y visión del mundo, parece algo ajena a la literatura preislámica.

### 3.3.2. CIUDAD/ DESIERTO.

#### 3.3.2.1. El concepto del espacio como organización sociopolítica en el pensamiento de Abū Naṣr al-Fārābī.

En el pensamiento filosófico islámico existe un concepto del espacio relacionado con la ciudad como organización y sistema de vida. Se considera el pensamiento de Abū Naṣr al-Fārābī como un ejemplo interesante para conocer el lugar que ocupa el concepto y la organización de la ciudad en la vida del individuo. La ciudad es un lugar por excelencia para realizarse, acomodarse, y para armonizar sus actividades; es decir la ciudad es un lugar perfecto para el individuo. Al-Fārābī señala que el individuo puede realizarse solo en la sociedad en general y en la ciudad en especial<sup>238</sup>.

El pensamiento de al-Fārābī concibe el espacio de forma moderna, porque trata el problema del poder representado por el gobernador quien es el responsable de la organización y de la gestión racional de la ciudad, y debe poseer cualidades compatibles con sus funciones. Esta conciencia de la ciudad desde el punto de vista filosófico existe por excelencia en la etapa dorada del Islam. Sin embargo, como decía antes, existe en el imaginario árabe la influencia del desierto; a esta influencia histórica la denomina ‘Abd al-Ṣamad al-Zāyid la maldición del desierto, que, en su opinión, ha dificultado el desarrollo del ser árabe. En el espacio iluminado por el sol, el ser árabe ha conocido una

---

<sup>235</sup> ADONIS (‘Alī Aḥmad Saī’d), *Dīwān al-ši’r al-‘arabī, al-Kitāb al-awwal*, Beirut: al-Maktaba al-‘Aṣriyya, 1964, 16-17.

<sup>236</sup> ADONIS, *Dīwān*, 25.

<sup>237</sup> NAʿMĪ, *Ši’riyya*, 38

<sup>238</sup> AL-FĀRĀBĪ, Abū Naṣr, *Kitāb ahl al-madīna al-fāḍila*, Beirut: Imprimerie Catholique, 1959, 96.

verdad absoluta de la religión y, a pesar de que los árabes han desarrollado una vida urbana exitosa en los tiempos dorados del Islam, el pensamiento tribal ha permanecido como principio en la estructura social y en las alianzas políticas y militares <sup>239</sup>. Al-Zāyid critica el pensamiento tribal que influye y permanece en las mentalidades y en el imaginario, y rechaza el espacio del desierto porque lo asocia con la maldición y con todos los males de la vida social y política de los árabes. Es decir, al-Zāyid defiende la ciudad como base de los mecanismos de lo utópico para crear y reconstruir el mundo.

### 3.3.2.2. La teoría de Ibn Jaldūn sobre el desarrollo urbano.

Sin embargo Ibn Jaldūn, que en la *Muqaddima* se refiere extensamente al nacimiento, proceso vital y muerte de las ciudades, y las condiciones favorables para su fundación, nos muestra otro concepto de ciudad. Voy a utilizar aquí el comentario de Aida Yussef Hoteit:

“Seguiremos el pensamiento de Ibn Jaldūn del la mano de Ortega y Gasset, que nos lo explica en su ensayo, titulado “Ibn Jaldūn revela el secreto” “(...) La sociedad humana comienza en el libre campo, como nomadismo, y hay un mínimo de cooperación y un máximo de lucha. La sociedad humana termina por la fundación de ciudades y tiende forzosamente a esto. En cambio, no acontece lo inverso: los ciudadanos no retroceden a la vida nómada, al libre campo. La civilización, consecuencia inexorable de la cooperación, constituye un mal en sí mismo y es, en el proceso de toda evolución social, el verdadero principio destructor. La civilización es la ciudad y la ciudad es la riqueza, la abundancia, la vida superflua, lujo y lujuria. La familia que llega a reinar sufre el influjo del tiempo, pierde su vigor y cae en la corrupción. Los cuidados que los gobernadores se ven obligados a dar quebrantan sus fuerzas; y llegan a ser juguetes de la fortuna, porque se han enervado en los placeres y agotado sus fuerzas en el goce y el lujo. He aquí como termina su dominación política y su progreso en la civilización o urbanidad de la vida sedentaria, modo éste de

---

<sup>239</sup> AL-ZĀYID, ‘Abd al-Šamad, *Al-Makān fī l-riwāya al-‘arabiyya*, 152.

existencia natural a la especie humana, como es natural al gusano hilar su capullo a fin de morir en él”.<sup>240</sup>

Diferentes posturas, pues, en las teorías de al-Fārābī y de Ibn Jaldūn, que muestran que el debate sobre el espacio es rico y profundo. Históricamente el pensamiento árabe examinó las características del espacio tanto ciudadano como desértico y su influencia sobre la vida del hombre. Sin embargo, esta reflexión no ha sido suficiente, pues, como dice Naʿīmī, “el concepto de espacio es un fruto del desarrollo histórico, porque los antiguos griegos, o los antiguos musulmanes no entendían el espacio como lo ha entendido la Europa del Renacimiento, o como lo entiende la Europa actual”.<sup>241</sup>

Especialmente en la narrativa, unos escritores defienden la ciudad como utopía y lugar de realización de hombres y mujeres, y otros la rechazan y se refugian en la naturaleza como salvación del individuo de la ciudad y de su vida estresada, injusta y corrupta.

Entre estos últimos se encuentra el novelista Ibrāhīm al-Kawnī, que, al contrario de ‘Abd al-Šamad al-Zāyid, defiende el espacio del desierto como imaginario riquísimo en connotaciones culturales, que transmiten valores y belleza, todavía no bien explotado por los novelistas. En una entrevista realizada para *La poétique de l’espace dans la littérature arabe moderne*, al-Kawnī, en relación con el desierto como fuente mítica y extraordinariamente rica de símbolos, decía:

“Parler du roman m’a amené à parler du paradis perdu, qu’ évoque la figure d’ Adam. Et le paradis perdu est lié, pour moi, au desert. (...) Le desert est donc un lieu sacré, un sanctuaire (...) En effet, le desert est aussi un lieu de purification, ou ‘a ‘rāf, selon le terme coranique, Sanctuaire, purgatoire, mais aussi liberté qui est synonyme de mort: voilà le desert pour moi. Ces notions liées au desert sont des postulats, ou si vous voulez, des amulettes, des mystères, que j’essaie d’aborder chaque fois selon un angle différent».<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> YUSSEF HOTEIT, Aida, Cultura, espacio y organización urbana en la ciudad islámica, 60- 61.

<sup>241</sup> NAʿYMI, Ši ‘riyyat al-faḍā’, 36.

<sup>242</sup> AL-KAWNĪ, Ibrāhīm, “Le discours du desert. Temoignage», en *La poétique de l’espace dans la littérature arabe*, Sous la direction de Boutros Hallaq, Robin Ostle, Stefan Wild. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 97.

Ibrahīm al Kawnī es el novelista del desierto por excelencia, porque este espacio le inspira por sus mitos, que condensan la historia cultural milenaria del desierto extremadamente rica de leyendas: “Toute cette culture peu connue, arrivée jusqu’à nous de façon parcellaire, mon projet romanesque consiste à l’actualiser, à lui rendre la vie, par l’usage du mythe qui est le plus à même d’exprimer la parole du desert”<sup>243</sup>.

### 3.4. Características del espacio en la narrativa árabe marroquí.

#### 3.4.1. El espacio de la represión.

En 1988 Muḥammad Barrāda declaraba que el espacio literario es superficial porque no está recreado de manera compleja: existen dos tendencias, la primera, realista, describe los espacios exteriores; y la segunda es la abstracta, que elimina el espacio y el tiempo para liberarse de las normas de los géneros literarios<sup>244</sup>. El objetivo de los novelistas de la segunda tendencia es crear “un cronotopo” del individuo árabe, de manera que sea capaz de definir un espacio y un tiempo de represión. Sin embargo, según Barrāda, no se ha llegado a recrear el espacio como símbolo del luto, el funeral, el vacío y el sufrimiento. Los temas tratan el espacio de la cárcel tienen como fin denunciar la situación de los derechos humanos y la represión de las libertades. En esta línea está *Madīnat al-nuḥās* (*La ciudad de cobre*) de Imīl Ḥabībī, donde la ciudad se recrea como símbolo de lo fúnebre y lo absurdo. Lo mismo ocurre con *Šarq al-mutawaṣṣit* (*Al este del Mediterráneo*)<sup>245</sup> de Abderrahmán Munīf, en la que se elimina el espacio y aparecen solo las cárceles, las celdas y las actividades de los servicios de inteligencia. Muḥammad Barrāda desarrolla el mismo tema en *El juego del olvido*, que empieza con las ceremonias tras la muerte de la madre, en una atmósfera que simboliza la represión de la libertad de expresión, el lavado de cerebro. El funeral se refiere a un espacio amenazado por la desaparición porque no existe una voluntad para seguir viviendo.

---

<sup>243</sup> AL-KAWNĪ, “Le discours du desert. Temoignage», en *La poétique de l’espace*, 98.

<sup>244</sup> BARRĀDA, Muḥammad: “al-Makān wa-l-ibdā”, en *Al-Mulḥaq al-īqāfī li-l-Ittiḥād al- Iṣtirākī*, n° 22, año 1988, 4.

<sup>245</sup> MUNĪF, ‘Abd al-Raḥmān, *Šarq al- mutawassit*, Bagdad: al-Ḥurriyya, 1977. *Al este del Mediterráneo*, Traducida al español por Luis Miguel Cañada Guadarrama, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2001.

En otras novelas, como *El pan desnudo* de Muḥammad Šukrī, la ciudad de Tánger, sus cafés y bares se convierten en una cárcel simbólica, porque vivir en esos micro-espacios conduce muy a menudo a la verdadera cárcel. En *La mujer y la rosa* de Muḥammad Zafzāf, el personaje principal huye hacia el espacio occidental en búsqueda de la libertad, porque para él el espacio marroquí constituye una cárcel psicológica.

La narrativa árabe (y marroquí) ha descrito por excelencia el espacio de la cárcel, o bien de la ciudad injusta y reprimida. *Las noches de las mil y una noches* de Nayīb Maḥfūz<sup>246</sup>, *Tilka al-rā'iḥa* (*Ese olor*) de Šun‘Allāh Ibrāhīm<sup>247</sup>; *Al-Zīnī Barakāt* (*Zaini Barakat*) de Ŷamāl al-Gitānī;<sup>248</sup> *Sab‘at abwāb* (*Siete puertas*) de Abdelkarim; y, especialmente, *Kāna wa ajawātuhā* (*Kāna y sus hermanas*) y *Patio de Honor*, las dos de ‘Abd al-Qādir al-Šāwī<sup>249</sup>, que describen sobre todo el espacio de la cárcel en el Marruecos poscolonial.

Muḥammad Barrāda logra superar esta etapa con *Al-Ḍaw’ al-hārib*, donde analiza, a través de los personajes, un tema más profundo y que tiene sus raíces en el nuevo orden mundial. Analizaremos este tema más adelante. ‘Izz al-Dīn al-Tāzī, en *Zahrāt al-ās*, recrea los símbolos que forman parte de la leyenda de la ciudad, como los personajes históricos sufíes; también destaca con el lenguaje poético la belleza cultural resistente de Fez. Mubārak Rabī‘, en *Darb al-Sultān* estrena la novela urbana. Así el espacio toma otra forma en la narrativa, y se describe desde otro nivel artístico, con nuevas técnicas.

### 3.5. La recuperación de la identidad del espacio en la narrativa marroquí.

#### 3.5.1. El espacio de la ciudad islámica de Fez.

Esta nueva etapa la representa Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī con la novela, o trilogía, *Zahrāt al-ās* (*La flor del arrayán*). Al-Tāzī refleja en su novela la poética y el

---

<sup>246</sup> MAHFUZ, Naguib, *Las noches de las mil y una noches*, Traducción de Maria Luisa Prieto, Barcelona: Plaza y Janés, 1996 y 1998.

<sup>247</sup> IBRAHİM, Šun‘at Allāh, *Tilka al-rā'iḥa wa-qīṣaṣ ujrā*, El Cairo - Alejandría: Dār wa-Maṭābi‘ al-Mustaqbal, 1993.

<sup>248</sup> EL-GUITANI, *Zaini Barakat*, trad. Milagros Nuin Monreal, Madrid: Ediciones Libertarias / Ediciones Unesco (Al-Kálima), 1994.

<sup>249</sup> CHAWOUI, Abdelkádīr, *Patio de Honor*, Traducido del árabe por Ignacio Ferrando, Cádiz: QUORUM EDITORES, 2005.



ritmo de la ciudad islámica de Fez. Es una ciudad viva y al mismo tiempo condenada a perder sus costumbres y sus oficios tradicionales. Al-Tāzī denuncia la brutalidad de las violaciones de los niños en espacios como las escuelas tradicionales (*kuttāb*), previas a las escuelas públicas a la manera francesa, y la jerarquización social heredada del pasado. *Zahrat al-ās*, que narra la ciudad de Fez, demuestra que esta ciudad puede ser un espacio con identidad propia y diferente, con energía positiva debido a su atractivo y a sus aspectos históricos, y a su seducción. Al-Tāzī utiliza un lenguaje poético para narrar los espacios de Fez de forma amorosa y apasionada<sup>250</sup>, recuperando así el espacio tradicional de Fez, ignorado y olvidado en la narrativa marroquí.

Al-Tāzī descifra los secretos y los enigmas de Fez en una narración fantástica que resalta los mitos de esta ciudad, donde el exterior y el interior están en perfecta comunicación, donde las casas y las calles desarrollan una relación de continuidad y de complementariedad y donde el arriba y el abajo se acercan. Al-Tāzī utiliza y adapta de manera exitosa las nuevas técnicas narrativas, que expresan lo fantástico y lo maravilloso, gracias a las que Fez aparece bella, y viva por sus colores, olores y ruidos; fantástica por su organización espacial y por las leyendas de sus personajes históricos y las hazañas de su gente. Aquí, como dice Georges Poulet,

“(...) Les lieux se mettent à jouer dans l’imagination des hommes un rôle non différent de celui joué précisément par des hommes. Leurs prestiges et leurs mystères deviennent des prestiges et des mystères humains. Porteurs d’un nom qui les humanise et les individualise, ils s’offrent et se dérobent, cachent des secrets, inspirent des desirs, dévoilent des beautés. Aussi les lieux méritent-ils d’être l’objet de notre curiosité admirative et même de notre amour”<sup>251</sup>.

Al-Tāzī, con sensibilidad por el espacio de Fez y con una visión amorosa, considera Fez como un espejo del alma, como una estrella, y como un tesoro; narra historias de ‘Abd al-Fattāḥ con su abuela ciega, Lālla Raqqū, en lugares tradicionales como las callejuelas, los mausoleos de Sīdī Ibn al-Jaṭīb, Sīdī Bū Gāleb, las puertas de la

<sup>250</sup> “(..) L’amour [como dice G. Poulet] est essentiellement une activité qui se diffuse, qui prolifère, qui occupe progressivement un plus grand volume semblable a une fumée qui crée par tout le ciel sa propre atmosphère, l’amour se dilate et, en se dilatant, produit autour de lui son propre espace”; POULET, Georges, *L’espace proustien*, Paris: Gallimard, 1963, 79.

<sup>251</sup> POULET, *L’espace proustien*, 47.

ciudad (Bāb al-Ftūḥ, Bāb al-Mḥrūq, Bāb Buḡlūd). Al-Tāzī cita lugares tradicionales de Fez como *al-rahba* la plaza. El salón: *al-ṣāla*. La azotea: *al-saṭḥ*. Atalaya: *al-ṭāl'a*. Alminar: *al-ṣawma'a*. El baño público : *al-ḥammām*. Sótano: *al-qabū*. La cocina: *al-cuṣīna*. Tarima: *al-ṭārma* al-suqlabiyya. Alcaicería : *al-qīsāriyya*. *al-msīd*: La escuela coránica . Cúpula: *al qubba*. *al-ṣahrīy*. Entrada : *al-istiwān*. Patio: *al-nbaḥ*. Pasaje subterráneo : *al-sirdāb*. Una tahona: *al-tāḥūna*. Explanada: *al- 'urṣa*. vestibulo: *al-dahlīz*. El mercadillo: *al-swīqa*. El Jardín : *al-riyāḍ*. Judería : *al-mllāḥ*. Bazar: *al-bazār*. La Kásaba: *al-qasba*. Horno de pan público: *al-farrān*.

### 3.5.2. El espacio urbano moderno: Casablanca y el nacimiento de la novela urbana.

Casi al mismo tiempo y guiado por el mismo interés por la ciudad, Mubārak Rabī 'inicia una serie de novelas sobre el espacio urbano de Casablanca. Rabī recrea Casablanca en su trilogía *Darb al-Sultān* con sus problemas complejos como la delincuencia de los que no tienen nada, mientras la burguesía que lo tiene todo. Pero Rabī ', no se limita a describir esta realidad sino que, como intelectual y analista, plantea Casablanca como un proyecto del futuro. Porque la gran ciudad tiene recursos humanos, como la juventud, y financieros, como la burguesía; por ese motivo Rabī finaliza su novela con una visión futurista. Es decir, el empresario 'Adila , financiara un proyecto para el barrio al Sultán de Casablanca.

La mayoría de los novelistas que recrean Casablanca desde diferentes puntos de vista, tienen en común el deseo de una ciudad mejor. Los novelistas árabes en general y marroquíes en especial, critican la ciudad existente. La pregunta que se puede hacer en este marco de pensamiento es ¿cómo debe ser la ciudad?

La mayoría de los intelectuales que son los novelistas, estaban influenciados por las utopías modernas progresistas que están orientadas al futuro. Estas utopías expresan una rebelión frente a lo dado en la realidad, como ejemplo, al-Madīnī, al Tāzī y otros.

En la narrativa de la ciudad sería imposible entender la modernidad sin su carácter utópico. A pesar de las críticas que se hace a este concepto, la utopía anima a tener un deseo de una sociedad mejor, más humana y justa, aunque sea difícil de realizar; pero en

general contiene una crítica más o menos implícita de la sociedad política realmente existente.

De otra parte, como dice Nūr al-Dīn Afāya, “Casablanca se considera como un verdadero laboratorio de las transformaciones de la sociedad marroquí, en el plano económico, sociopolítico y cultural. Su historia es una síntesis de la historia de Marruecos. Por estos motivos Casablanca se ha convertido en protagonista en la poesía, en la narrativa, y en el cine”<sup>252</sup>. Y, efectivamente, novelistas como Aḥmad al-Madīnī, Muḥammad Zafzāf, Yāsīn Bāhūš, Idrīs al-Jūrī han escrito sobre Casablanca desde diferentes puntos de vista. Sus novelas exploran Casablanca como un espacio que puede ser cualquier ciudad de Marruecos, y aunque se nombran lugares reales y concretos en ellas, no se consideran novelas urbanas como ocurre con las de Rabī‘. Como he señalado anteriormente, los criterios para considerar novela urbana a una obra narrativa van más allá del hecho concreto de que la acción transcurre en ella; debe ofrecer una interpretación y un juicio sobre la ciudad, y ésta debe convertirse en actor principal de la acción, tanto como escenario de la acción, como ambiente, y como reflejo de un modo de vida total; su autor debe expresar una visión coherente, organizada y total de la ciudad, utilizando incidentes específicos para llegar a las verdades que subyacen a la vida en ella <sup>253</sup>.

Lo interesante en la narrativa de Rabī‘ es que la ciudad de Casablanca es la verdadera protagonista del texto; el autor centra sus principales escenas en el barrio de al-Sultān (*Darb al-sultān*), como el nombre de la novela. Aḥmad al-Madīnī señala que El *Derb* (barrio) representa metafóricamente la nueva Casablanca árabe frente a la ciudad antigua, rodeada por los muros (intra-muros); el barrio constituye una red de barrios como *al-Ṭolba* y *al-Šorfa*, *Karlūṭī*, *Bušentūf*, *al-Fuqarā*; el barrio de *al-Baladiyya*, el barrio de *Martīnī*, el barrio de *lihūdī* y el barrio de *al-Aḥbās*(..). El barrio de *al-Sultān* también incluye las tiendas de *al-Ḥaffārīn* de *al-Sbanyūl*. El nombre de *Darb al-Sultān* (El barrio de al-Sultan), según los habitantes antiguos de Casablanca, alude a una representación global y coherente del espacio, porque incluye otros barrios y habitantes que proceden de la ciudad tradicional histórica, y otros que han emigrado desde diferentes zonas de Marruecos<sup>254</sup>.

---

<sup>252</sup> AFĀYA, Nūr al-Dīn, *Al-Sulṭa wa-l-fikr*, Casablanca: *al-Zaman*, 2001, 121.

<sup>253</sup> GUIJARRO GONZÁLEZ, Juan, “Las dos mitades de la «Gran Manzana»”, en *Imágenes de la gran ciudad en la novela Norte Americana contemporánea*, 35-36.

<sup>254</sup> AL-MADĪNĪ, *Taḥta šams al-naṣṣ*, 63-64.

Rabī', en esta novela, narra la vida cotidiana de Casablanca, a través de individuos que viven intensamente en el tiempo y espacio, personajes que constituyen la tipificación de los barrios de la urbe, y simbolizan distintos valores, distintas trayectorias de vida y distintos destinos. En su novela, la ciudad se presenta como un organismo vivo; se cumple ya eso que parece un requisito de la novela urbana, donde "la urbe no es sólo un mero telón de fondo en el que los personajes se desenvuelven de forma incesante, sino que mediante un proceso de antropomorfización se convierte en un protagonista más, con una personalidad muy acusada, en un organismo activo dotado de vida propia"<sup>255</sup>.

Al-'Asālī, el agente de la propiedad inmobiliaria (*samsār*), chismoso y colaborador de las autoridades. Salīma, madre de familia, separada, y a la vez guardiana de las tradiciones, representa la mujer marroquí que resiste frente a las dificultades del tiempo y que protege a su familia. Būnā Ādam, el idiota del barrio. Abbā Maqāl, el vendedor de periódicos, simboliza al intelectual que se atreve a analizar la crisis y la miseria que aumenta cada día en Casablanca. Al-Raḥmūniyya, que prefiere los placeres de la vida y la diversión, gran conocedora de los hombres, a los que analiza con profundidad por su experiencia en la vida, y cuya casa se abre a las muchachas sin familia, rechazadas por la sociedad por sus antecedentes; en ella las acoge y les prepara otro futuro posible.

La novela refleja un barrio con dinámica propia, un universo donde se concentran problemas, crisis y soluciones que salen del mismo espacio. Detrás existe un narrador omnisciente que domina el mundo de la novela, a través de una visión panorámica a todos los niveles; se mueve entre el espacio del barrio burgués de Anfa, describe el modelo de la vida bien acomodada del empresario, que tiene vínculos y tradición familiar común con el barrio de al-*Tulba*, una parte del gran barrio de al-*Sultān*, y de cuya primera esposa, Salīma, tiene algunos hijos.

Otros personajes luchan a pesar de las condiciones difíciles de Casablanca. Pequeños truhanes convertidos en héroes populares, como Šajš (fortachón, fuerte), que representa la fuerza en el barrio, en un espacio donde reina la ley del más fuerte. La injusticia de las Autoridades, la desigualdad del poder económico que sólo genera más desigualdad, y la brutalidad del crimen organizado. Šajš pertenece al espacio popular, para la gente del barrio es un héroe, pero para las autoridades es un criminal. Šajš

---

<sup>255</sup> GUIJARRO GONZÁLEZ, "Las dos mitades de la «Gran Manzana»", 35-61, que cita a Peter Preston.

defiende a las mujeres y a las adolescentes y hace justicia por su cuenta. Rabī‘ parece estar creando una conexión “intertextual paródica”<sup>256</sup> entre los personajes urbanos de la Casablanca de extracción baja, como Šajš, y figuras legendarias universales, como Robin Hood, con el que tiene en común la nobleza de defender a los débiles, víctimas de los poderes absolutos. ‘Aouīša, enamorada de Šajš, bien integrada en el grupo de los hombres por su relación personal con el jefe, que prefiere la vida del exterior, de fuera de la casa, las aventuras diarias y el riesgo que conduce a la cárcel. Ha dejado la vida del interior, de la casa, donde la espera un marido elegido por su familia, con el que no quiere vivir, porque no le quiere. Este grupo, como otros descritos en la novela, no tienen miedo a la ciudad, se desenvuelven bien en ella y se arriesgan cada día en los espacio marginados de la urbe, para defenderse de las autoridades y buscarse la vida. Rabī‘ coloca su cámara en el barrio, a las afueras de la ciudad, para describir las peleas entre los grupos; en la casa de ‘Adīla, para describir el lujo y un modo de vida con muchas comodidades; entra en un espacio misterioso, en la casa de Sttātiya la madre de Šajš, líder de sus vecinas, que la quieren y colaboran con ella cuando su hijo entra y sale de la cárcel.

Rabī‘ muestra que el barrio ha producido su propio espacio, su propio tiempo y ritmo de vida, que su organización desafía el espacio del poder político. Es un espacio que no es ni periferia, ni centro, porque no es dominado por las autoridades; es un espacio asociado y coherente, transparente y realista, su génesis y su forma transmiten símbolos, códigos y mensajes abiertos a diferentes grados de lecturas y a perspectivas narrativas, es al mismo tiempo un espacio abstracto porque ofrece una perspectiva de un posible cambio social a mejor.<sup>257</sup>

Rabī‘, con una visión optimista, explora la posibilidad del individuo y de la construcción social de Casablanca, espacio de encuentro de diferentes personas de

---

<sup>256</sup> Tomo la expresión de GUIJARRO GONZÁLEZ, “Las dos mitades de la «Gran Manzana»”, 52.

<sup>257</sup> Mubarak Rabī‘ y otros novelistas como al-Madīnī consideran Casablanca como una ciudad donde es posible tener un futuro mejor. Para ellos Casablanca puede ser una ciudad modelo en Marruecos donde se realizará la modernidad y donde se luchará para conseguir la justicia social y los derechos humanos. Según Luc-Willy DEHEUVELS, “L’utopie peut être définée comme une fiction, un récit présentant une société ideale vivant en un lieu parfaitement inaccessible (...) Dans le monde occidental, depuis Thomas More, elle garde fortement l’empreinte du mythe antique de l’Atlantide et du débat platonicien sur la cité idéale. Dans le monde arabo-islamique classique, les données son bien différentes: La periode de la révélation coranique et des premiers temps de l’islam et communément perçues comme ayant généré un modèle absolu de cité, historiquement situé dans le temps et dans l’espace”; véase DEHEUVELS, Luc-Willy, “Le lieu de l’utopie dans l’oeuvre d’Ibrāhīm al-Kawnī”, en *Poétique de l’espace dans la littérature arabe moderne*, 26.

distintas clases sociales, que viven y sueñan con un proyecto de barrio. Rabī', en *Darb al-Sultān*, hace de Casablanca la protagonista del texto.

Rabī', que ya había iniciado esta tendencia con *Al-Rīḥ al-ṣatwiyya*, desarrolla la idea de que Casablanca es la "ciudad posible", sus habitantes pueden, con esfuerzo, modernizarse. Rabī', como analista, puede tener una óptica del futuro partiendo de la idea de que la gente de *Darb al-Sultān* ha producido un espacio propio, desde una práctica, un discurso y una historia común; "el espacio de la nueva Casablanca árabe", según al-Madīnī<sup>258</sup>. Si, desde una perspectiva posibilista y probable, *al-Darb* puede generar otro espacio, Rabī' explora esta posibilidad en la ficción con el retorno de 'Adīla, el burgués, a su barrio, donde tiene vínculos familiares, para movilizar proyectos de desarrollo, simbolizando de esta manera el reencuentro de la burguesía con sus orígenes y raíces.

Este es un sencillo resumen de la nueva aventura narrativa urbana que se está consolidando con el proyecto de Rabī'. Esta novela requiere un análisis específico que muestre cómo se organiza el espacio de la ciudad, cómo es la descripción topográfica de la acción, cómo funcionan los personajes en el espacio y cómo son la descripción, el tiempo y los valores simbólicos que trasmite el narrador a través del espacio específico del barrio en relación con la urbe de Casablanca.

En la obra de Rabī', todavía se presenta la novela urbana desde una sola óptica que es la omnisciente, una posición clásica, pero al mismo tiempo el narrador no mueve sus personajes como marionetas, y no se considera como Dios en manejar los hechos, sino que él jerarquiza el espacio del barrio en la ficción con sensibilidad literaria, y también ofrece un diagnóstico intelectual maduro y serio.

### 3.5.2. El espacio de Tánger y la novela.

#### 3.5.2.1. *Ḍaw' al-hārib* y la visión artística del espacio.

La novela marroquí tuvo que esperar a *Al-Ḍaw' al-hārib (La luz fugitiva)*<sup>259</sup> de Muḥammad Barrāda, para que aparecieran los objetos y los muebles en el espacio de la novela. *Al-Ḍaw' al-hārib* "rompe con la costumbre de la narrativa árabe; cuando el

<sup>258</sup> AL-MADĪNĪ, Aḥmad, *Taḥta ṣams al-naṣṣ*, 63.

<sup>259</sup> BARRĀDA, Muḥammad, *Al-Ḍaw' al-hārib*, Casablanca: Dār al-Fnak, 1995 (2ª ed.).

lector la lee, siente que ha entrado en un mundo extraño, no tiene ninguna relación con las novelas árabes publicadas”<sup>260</sup>. En esta novela, las cosas y los objetos tienen una presencia importante en el desarrollo de los hechos; aparecen en el contexto de la narración las dimensiones, los colores, cuerpos femeninos en relación con el arte plástico. “El ritmo de la narración es tan continuo y espléndido como la belleza de las olas del mar de Tánger, olas que apasionan a al-‘Ayšūnī”<sup>261</sup>. Los acontecimientos de esta novela se desarrollan en Tánger en la casa de un pintor, especializado en el cuerpo de la mujer, cuyo nombre es al-‘Ayšūnī. Su casa, que tiene una terraza frente al mar Mediterráneo y a Occidente, hacia la ciudad de Tarifa, es el lugar de su taller donde pinta el cuerpo desnudo de la mujer y donde se desarrollan escenas de sus aventuras amorosas. Todo ello se traduce en el deseo de devolver el valor a las cosas, a los objetos y al cuerpo de la mujer. Los cuerpos de dos mujeres, madre e hija, Gaylāna y Fāṭima, son el núcleo que determina la óptica y las perspectivas del espacio, el enfoque artístico a través del pincel de al-‘Ayšūnī. Esta búsqueda de la belleza contagia todo el espacio de la novela. Sīzā Qāsim comenta que “es la primera vez que un artista plástico es el personaje principal, porque no me acuerdo que haya encontrado antes pintores de cuadros y compositores que tengan el papel de protagonistas en la novela árabe”<sup>262</sup>. Quizá la asociación de Tánger con la pintura se deba a la memoria de la estancia de Eugène Delacroix (1798-1863) en 1831 en la ciudad, cuya luz cautivó al pintor y transformaría su obra. Eduardo Jorda comenta:

“(..) Dicen los críticos que gracias a esta visita, Delacroix consiguió aunar en su pintura el pintoresquismo romántico con la exactitud realista, y lo cierto es que en sus cartas desde Tánger, el pintor confesó el deslumbramiento que le había producido la luminosidad africana. (...) Escribió en una de esas cartas la preciosa y extraña influencia del sol confiere a todas las cosas una vida penetrante”<sup>263</sup>.

<sup>260</sup> QĀSIM, Sīzā, “*Al-Daw’ al-hārib*: Mafhūm ājar li-l-gurba wa-l-igtirāb”, en *Riwāyāt ‘arabiyya: Qirā’a muqārīna*, Casablanca: al-Rābiṭa, 1997, 197.

<sup>261</sup> QĀSIM, Sīzā. “*Al-Daw’ al-hārib*: Mafhūm ājar li-l-gurba wa-l-igtirāb”, 181.

<sup>262</sup> QĀSIM, “*Al-Daw’ al-hārib*: Mafhūm ājar li-l-gurba wa-l-igtirāb”, 184.

<sup>263</sup> JORDA, Eduardo, *Tánger*, Barcelona: Destino, 1993, 136. La fascinación que ha ejercido Tánger (Tánger la bella, *Ṭanyā al-bahiyya*, como dicen sus habitantes) sobre sus visitantes es bien conocida. El mismo Jorda (p. 38) cuenta cómo Paul Bowles se enamoró de Tánger e inmortalizó su espacio en sus novelas, y cita su descripción (Tánger es mágica y es una sala de espera entre conexiones), y su comentario ponderativo: “(...) La ciudad era una casa de muñecas transformada en una metrópoli, y su vida social y económica llevaba mucho tiempo congelada en un statu quo inamovible, gracias a la administración internacional y su eficaz policía. No existía el crimen ya que a nadie se le ocurría faltar el

Lo mismo que a Delacroix le sedujo la luz de Tánger, a Barrāda su luminosidad le invita a expresar su visión del mundo por medio de objetos y cuerpos, a través del arte plástico. La sociedad en *Al-Ḍaw' al-hārib* aparece llena de colorido y de erotismo, porque los personajes sienten y se incorporan al espacio de la novela desde una voluntad creativa y liberada, narrada desde un fondo estético y bello.

Este ambiente que caracteriza Tánger y que despierta la creatividad de los artistas y de los novelistas ha dado la luz a *Al-Ḍaw' al-hārib*, que representa una nueva perspectiva del espacio en la novela. A Barrāda le cautiva la ciudad por su estructura compleja occidental y marroquí, y le permite elaborar, a través del tema del arte plástico, la obra del individuo en la tierra.

Sīzā Qāsim compara a *Al-Ḍaw' al-hārib* de Muḥammad Barrāda con *El extranjero* de Albert Camus y *Tilka al-rā'iḥa (Ese olor)* de Ṣun' Allāh Ibrāhīm, porque los tres han explorado lo más profundo y desconocido del ser humano, las verdaderas causas de sus inquietudes y preocupaciones en relación con la época que les ha tocado vivir. Qāsim subraya que *Al-Ḍaw' al-hārib* representa una nueva imagen del ser humano que sufre la alienación (*igtirāb*) en los últimos años del siglo veinte<sup>264</sup>. Para este crítico, la época en que vivimos es, al mismo tiempo, destructiva y de ilusión, y se plantea la pregunta ¿Vivimos el final de la historia, de la filosofía y de la civilización, o es el momento de un nuevo nacimiento? La respuesta está en *Al-Ḍaw' al-hārib*: vivimos en una época destructiva y sin valores, pero, a pesar de ello, existe ternura entre los personajes de la novela. Es cierto que son ambiguos y vacíos, pero, al mismo tiempo, viven la vida plenamente, no se revelan contra la sociedad, pero conocen las reglas del juego; no son personajes fracasados o rechazados. Qāsim subraya que la novela de Barrāda ha creado un nuevo concepto del protagonista. Antes se hablaba en la novela del protagonista exiliado (*al-baṭal al-muḡtarib*); en *Al-Ḍaw' al-hārib*, el protagonista no solo está exiliado sino excluido (*al-baṭal al-muḥammaš*), pero aún así no se siente excluido del centro porque ya no existe un centro, porque el espacio es, cada vez más, la periferia. La idea de límite no existe en *Al-Ḍaw' al-hārib*.<sup>265</sup>

---

respeto a un europeo, pues consideraba que la presencia de los extranjeros era una de las garantías de la comunidad". Y podría añadirse también la descripción del diplomático español Fred Noan (*Ambiente y humor de Tánger*, Madrid: Biosca, [sin fecha], 50: "(...) ¡Qué maravilla! Y lo es realmente el panorama que desde allí se divisa: el mar, la medina, la vieja muralla, las palmeras y los grandes bloques lejanos de las modernas avenidas y en frente España").

<sup>264</sup> QĀSIM, Sīzā, "Al-Ḍaw' al-hārib: Mafhūm ājar li-l-gurba wa-l-igtirāb", 194.

<sup>265</sup> QĀSIM, Sīzā, "Al-Ḍaw' al-hārib: Mafhūm ājar li-l-gurba wa-l-igtirāb", 198.



Para concluir, solo queda resaltar algunos puntos importantes. Sobre todo, que el espacio de la ciudad influye y enriquece la forma narrativa; que Tánger es el cronotopo de moda en la narrativa marroquí; y que Barrāda ha creado un mundo novelístico nuevo, que es lo que hace decir a Qāsim que *Al-Ḍaw' al-hārib* rompe con la narrativa árabe, porque el lector se siente frente a un mundo extraño y nuevo.<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> QĀSIM, Sīzā, “*Al-Ḍaw' al-hārib*: Mafhūm ājar li-l-gurba wa-l-igtirāb”, 197.

## SEGUNDA PARTE. EL ANÁLISIS DE LAS NOVELAS.

### 4. *Dafannā al-māḍī* de ‘Abd al-Karīm Gallāb, y el espacio urbano de Fez.

En *Dafannā al-māḍī* (1966) de ‘Abd al-Karīm Gallāb, el autor escoge el espacio de la ciudad islámica de Fez como escenario de la independencia de Marruecos a través de la trayectoria de la familia al Tuhāmī, que reside en el barrio de al-Mojfiyya.

La ciudad, en esta novela, deja de ser un trasfondo ambiental para convertirse en ordenadora de las experiencias de los personajes, y desempeña un papel fundamental para su liberación y su independencia. El mismo espacio de la Fez tradicional es metáfora del triunfo del proyecto de la independencia.

#### 4.1. El espacio urbano de Fez determina los primeros rasgos de la novela.

En *Dafannā al-māḍī*, Gallāb presenta un retrato completo de un espacio específico y amplio de la ciudad de Fez durante el periodo colonial. Jaques Berque señala que “Ghallab déroule-t-il sous nos yeux simultanément la chronique d’une génération, un roman d’apprentissage, l’histoire d’une ville et le syllogisme de l’identité obtenue par la transformation”<sup>267</sup>.

Gallāb recrea un espacio y unos personajes literarios para narrar una época crucial marcada por grandes cambios. Al Madīnī subraya que a pesar de que Fez es una ciudad del pasado, el tema de fondo es enterrar el pasado y señalar el futuro como horizonte; según este crítico, *Dafannā al-māḍī* es la primera novela en Marruecos porque cumple realmente los requisitos necesarios para ser una novela, es decir, el espacio y el tiempo juegan un papel importante, así como los conflictos de valores de los personajes entre tradicionales y modernos<sup>268</sup>. Recordaré aquí que, en la sistematización de Javier del Prado Biezma, los elementos básicos de que toda novela se compone, son:

- 1) Un eje temporal que lleva la acción del inicio del conflicto a su “solución”.

---

<sup>267</sup> BERQUE, Jaques, "Préface", en Abdellkrim Ghallab, *Le passé enterré*, Trad. de l'arabe par Francis Guin, Paris: Publisud, 1990, 10.

<sup>268</sup> AL-MADĪNĪ, Aḥmad, *Taḥta šams al-naṣṣ*, 59.

- 2) Un eje espacial en el que ocurre un conjunto de anécdotas.
- 3) Unas *fuerzas más o menos tangibles*, que emergen a través de estructuras sociales o culturales: la familia, el Estado, el capital, la religión, y que pueden actuar sobre los personajes, sin que un personaje determinado las encarne.
- 4) Unos personajes que aparecen en el contexto como mera representación de las fuerzas sociales, a la manera de las comparsas del teatro.
- 5) Unos personajes con entidad propia, cuyo actuación encarna alguna de las fuerzas actanciales que se enfrentan en el conflicto.
- 6) Un *devenir temporal de estos personajes*, en relación con el conflicto que tienen, y en relación con su propia experiencia de la temporalidad.
- 7) Una *relación espacial de estos personajes* con los ámbitos en los que su conflicto se encuentra inmerso.<sup>269</sup>

Lo que nos interesa más en esta enumeración es el eje temporal y espacial y su importancia a la hora de crear una historia que necesita un conflicto basado sobre la experiencia de los personajes.

También ‘Abd al-Ḥamīd ‘Aqqār opina que *Dafannā al-māḍī* es la primera novela en Marruecos, aunque añade que es la primera con auténtico valor literario, porque describe de manera específica las aspiraciones, las actitudes y la nueva conciencia de la burguesía nacional que lideró el Movimiento nacionalista hasta mediados de los años sesenta<sup>270</sup>. ‘Aqqār considera que la aparición de la novela se articula en torno a dos ejes: el eje temporal, que serían los años sesenta cuando nace una clase social que aspira a un cambio; y aquí ‘Aqqār se refiere al personaje principal, que representa la élite de Fez, y encarna así un conflicto histórico. El segundo eje, es el eje espacial, muy importante también, porque en *Dafannā al-māḍī* porque Fez es el escenario de los acontecimiento de toda una época, la libertad de Fez es el espacio del ensueño del autor y el tema de fondo, y los otros lugares, como el palacete y las callejuelas de Fez, encarnan el conflicto de los personajes de la familia al-Tuhāmī.

---

<sup>269</sup> PRADO BIEZMA, Javier del, *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1999, 38.

<sup>270</sup> ‘AQQĀR, ‘Abd al-Ḥamīd. “Ta‘ammulāt fī qīṣṣat takawwun ḡins adabī ḡadīd” en *al-Ādāb*, 1/2 (2000), 68-72.

*Dafannā al-māḍī* es una novela simple porque se basa en un solo conflicto<sup>271</sup>, un conflicto de generaciones, que se extiende desde antes de la independencia hasta después de ella. A pesar de que la intriga no es compleja y el conflicto solo se centra en dos de los personajes de la misma familia, los acontecimientos quedan siempre en la memoria.

Con el paso del tiempo, Gallāb ha alcanzado una madurez narrativa, que todavía no está presente en esta su primera novela. Según algunos críticos árabes, como Muḥammad ‘Allūṭ, su mejor novela es *Šurūj fī l-marāyā* (*Rajas en los espejos*) (1994). En esta novela, Gallāb analiza la realidad árabe de manera profunda, los personajes de *Šurūj fī l-Marāyā* sufren los problemas que acarrea la pérdida de la identidad y la exclusión, pero, a pesar de que el “yo” árabe sufre un sentimiento de fracaso y derrota, los personajes luchan con valentía y crean un sentido de la vida. Al final, el personaje principal de *Šurūj fī l-marāyā* es trágico, porque se suicida en el río Abū Raqrāq de Rabat. ‘Allūṭ interpreta que la escena final, con el protagonista frente del río, simboliza el momento histórico marcado por el sufrimiento y el fracaso del ser humano. La imagen del protagonista en los espejos está deformada por las grietas, o está rota, una transformación no deseada, que le obliga a arrojarla al río. El suicidio en el río se convierte así en un rito de carácter mitológico, que expresa su descontento al no poder cumplir sus sueños<sup>272</sup>. Esta madurez de la obra de Gallāb muestra que la novela exige dominar unas técnicas narrativas que respondan a una mayor complejidad en la relación de espacio y tiempo.

#### 4.2. El eje temporal del conflicto de la novela.

El eje temporal de este conflicto se inicia en tiempos del colonialismo y se acaba con la muerte de Ḥayy Muḥammad. ‘Abd al Karīm Gallāb ha narrado un periodo importante en la memoria de Marruecos, el periodo en que los líderes de Fez se dieron cuenta de que era el momento oportuno para llevar acabo el proyecto de la independencia. Como dice Jacques Berque en su prólogo a la traducción de la novela,

---

<sup>271</sup> Es la definición de Javier del Prado: "Una novela de estructura simple genera una intriga lineal en función de un conflicto único, aunque éste derive y se prolongue en el tiempo"; véase PRADO BIEZMA, *Análisis e interpretación de la novela*, 47.

<sup>272</sup> ‘ALLŪṬ, Muḥammad, "Al-Kātib wa-ustūratu-hu al-jāšša: dirāsa li-Šurūj fī l-marāyā", *al-Adab*, 1/2 enero (1995), 162-166.

Ce roman (...) ce n'est pas une oeuvre historique, ni une simple chronique; ce n'est pas non plus une oeuvre de pure imagination, qui mettrait en scène des hommes fictifs ou des sentiments étrangers aux arabes du Maroc. C'est plus tôt une description des défis, des conflits et des sentiments de révolte vécus par les jeunes Marocains et Marocaines; aucun autre récit les avait encore amené au jour.”<sup>273</sup>

En Gallāb, intelectual y militante marcado por los cambios que se vivían en Marruecos, la independencia es el tema de fondo de su novela y los personajes se caracterizan por la época que representan. Ḥāyḥ Muḥammad representa la mentalidad de los miembros del Majzen, del gobierno, pasiva ante el colonialismo. ‘Abd al-Raḥmān siente el colonialismo como opresión y lucha por la independencia. Son los actores principales, y, como dice Ḥasan al-Manī‘ī, tienen una identidad propia, representan las fuerzas sociales de la época y cada uno dramatiza su papel en su ámbito de actuación<sup>274</sup>.

#### 4.3. El eje espacial de *Dafannā al-māḍī*. Fez como identidad cultural y espacio de la ficción.

Es evidente que para ‘Abd al-Karīm Gallāb Fez no es sólo la escena de sus novelas, sino es su ciudad natal y se siente privilegiado porque pertenece a una ciudad milenaria y fuente de los valores éticos y modernos. Esa importancia de Fez para los escritores marroquíes ha sido señalada en varias ocasiones, como hace Halim Barakat:

“(...) Ahmed Banani of Morocco calls the city of Fez “the mother of the country...from it flow the good and the bad.... The rest of the country follows its model...From it branched learning and customs”. Further support for this argument is the fact that Islam and the shari‘a (Islamic law) are urban in origin, and that modernization began in the city”<sup>275</sup>.

Otros escritores, aparte de ‘Abd al-Karīm Gallāb, como al-Tāhar Ben Ḥellūn, ‘Abd al-Maḥyīd Ben Ḥellūn, Muḥammad Barrāda, ‘Abd al-Laṭīf al-La‘bī, ‘Izz al-Dīn al-

<sup>273</sup> BERQUE, Jaques, "Préface", en Abdellkrim Ghallab, *Le passé enterré*, Trad. de l'arabe par Francis Guin, Paris: Publisud, 1990, 11.

<sup>274</sup> AL-MANĪ‘Ī, Ḥasan, “Al-Tamāsuk al-sikūdrāmī fī *Dafannā al-māḍī*”, *Āfāq*, 2 (1991), 120.

<sup>275</sup> BARAKAT, Halim, *The Arab world. Society, Culture and State*, Berkeley-Los Angeles- London: University of California Press, 1993, 68-69.

Tāzī, tienen también mucho interés en mostrar que el espacio y tiempo de Fez es una fuente de inspiración, y cada uno de ellos recrea la ciudad desde su ángulo de visión, su modelo literario y sus vínculos íntimos y sociales. Fez es un recurso artístico y creativo en el proceso de la novela y tiene influencia sobre los novelistas; de hecho, la mayoría de las obras maestras de la novela marroquí, como *Fī l-ṭufūla (De la niñez)* de ‘Abd al-Maʿyīd Ben ʿYellūn, *Luʿbat al-nisyān (El juego del olvido)* de Muḥammad Barrāda, *Le fond de la jarre (Fez es el espejo)* de Abdellatif Laâbi, y, por supuesto, *Dafannā al-māḍī*, han elegido a Fez como escenario.

Para Dagmūmī, esa preferencia se debe a que la ciudad es centro de una vida intelectual, muy activa desde hace siglos, muy enraizada en la cultura tradicional, y los novelistas han recreado ese espacio porque lo conocen bien, como se observa en las novelas ambientadas en las casas tradicionales.”<sup>276</sup> Lo más notable es como su identidad cultural está muy ligada a la continuidad con el pasado; ese pasado, que determina el presente, está plenamente visible y se siente por todas partes<sup>277</sup>. En Fez se percibe la densidad sorprendente del tiempo histórico y su adherencia al espacio terrestre; ofrece un espacio y tiempo atractivo para los novelistas, no solo marroquíes, sino también occidentales, o franceses, como dice Berque:

“Fes a depuis longtemps inspiré la littérature soit française, soit marocaine francophone, sous des auspices aussi variés que ceux de l’étude de mœurs, de l’exotisme romanesque, du récit biographique chargé de retrouvailles enchantées ou accusatrices avec le pays”<sup>278</sup>.

Pero ‘Abd al-Karīm Gallāb ha elegido Fez por su papel histórico en la independencia de Marruecos, y por su estructura tradicional, que le sirve de inspiración porque es compatible con una visión del mundo salafista<sup>279</sup>, la ideología del Movimiento Nacionalista<sup>280</sup> apoyada en la religión y en el liberalismo. El espacio de la ciudad tradicional es un lugar que complementa el pensamiento artístico de Gallāb.

---

<sup>276</sup> DAGMŪMĪ, Muḥammad, *Al-Riwāya al-magribiyya*, 88.

<sup>277</sup> Es el mundo que, en los años 20, describen tan pintorescamente los hermanos Jérôme et Jean Tharaud en *Fez ou les bourgeois de l’islam*, Paris: Librairie Plon, 1930.

<sup>278</sup> BERQUE, Jaques, "Préface", *Le passé enterré*, 11.

<sup>279</sup> Muḥammad AMENSUR, en *Jarāʾiṭ al-tayrīb*, 18-19, va más allá en su crítica cuando dice que “la literatura de Gallāb es tradicionalista, y se apoya en el salafismo, que produce una narrativa simplista porque nace de una superioridad salafista y nacionalista”.

Estamos ante una completa correspondencia entre el diseño de la ciudad islámica de Fez y el pensamiento del autor de *Dafannā al-māḍī*.

Gallāb no comparte con otros novelistas la idea de que la novela nace de las teorías occidentales, sino que sostiene que las formas literarias son productos culturales y resultados de historias específicas, por lo que deben nacer en un ambiente árabe e islámico. Como dice Būṭayyib, Gallāb está a favor de la evolución y modernización de la narrativa árabe a condición de que eso no perjudique las características del espacio y de la identidad cultural, e insiste en que la novela tiene que ser original, no importada de fuera y sometida a unas características que son diferentes de las que nacen de la realidad árabe en su contexto político, histórico y cultural<sup>281</sup>. Por eso es tan importante la presencia de Fez en las novelas de Gallāb -además de *Dafannā al-māḍī*, también está ambientada en esta ciudad *al-Mu'allim 'Alī*-, esencialmente cuando la ciudad se transforma en un espacio clave para conseguir la independencia de Marruecos.

#### 4.4. Lugares de Fez en *Dafannā al-māḍī*.

Voy a evocar primero algunas de las características del espacio urbano tradicional, tal como lo describe Aida Youssef Hoteit, porque irán apareciendo a lo largo de estas páginas:

“Determinados barrios de la ciudad islámica tenían puertas que se cerraban, y se vigilaban durante la noche. Cada barrio albergaba unos pocos cientos o miles de habitantes; tenía su mezquita, su mercado filial que abastecía las necesidades locales y, tal vez, sus baños públicos (*ḥammām*) (...) Los habitantes del barrio solían vincularse por un origen común, religioso, étnico, o regional, o por afinidad o matrimonio. Estos lazos creaban una solidaridad muy fuerte”.<sup>282</sup>

---

<sup>281</sup> BŪṬAYYIB, ‘Abd al-‘Ālī, *Al-Kitāba wa-l-wa’y. Dirāsa li-ba’d a’ māl Gallāb al-sardiyya*, 27.

<sup>282</sup> YOUSSEF HOTEIT, Aida, *Cultura, espacio y organización urbana*, 154.

#### 4.4.1. Ḥayy al-Mujfiyya (el barrio de al-Mojfiyya).

La descripción en *Dafannā al-mādī* de *al-Mojfiyya* crea un mundo compatible con la realidad de los barrios donde se desarrolla una vida tradicional en la ciudad islámica, es un referente cultural que crea una ilusión realista. El narrador recrea el barrio que se caracteriza porque vive en el pasado de sus tradiciones. El mismo hecho de nombrarlo por su nombre es ya importante, pues, como dice Grivel, “la designation du lieu topographique ou nominative oblige à croire à la réalité de la fiction en ce qu’elle évite son questionnement”<sup>283</sup>.

Al-Mojfiyya, según Nafīsa al-Dahabī, es un barrio residencial de Fez, donde vivían los habitantes que vinieron de al-Andalus en tiempos de la caída de Granada; se denominaban *Sukkān al-‘udwa*, los habitantes de la otra orilla. Al-Mojfiyya está en el centro de una red de barrios, como al-Kaddan, al-Aqwās, al-Ŷasīra, Sīdī al-‘Awwād, cuyos habitantes son familias bien asentadas desde la antigüedad, y han tenido poder político en Fez en particular y en Marruecos en general<sup>284</sup>. En esta localización tan concreta es posible comprender los acontecimientos como reales, pues, como dice Butor, “Le lieu romanesque est donc une particularisation d’une “ailleurs” complémentaire du lieu réel où il est évoqué”<sup>285</sup>. El narrador localiza en al-Mojfiyya el palacete de la familia Tuhāmī, lugar donde se desarrolla y dramatiza el conflicto de generaciones, con el efecto esperable, según Charles Grivel:

“La localization produit le texte comme drame. Le lieu, comme élément du texte articulé à d’autres non moins actifs à cet égard, compose l’événement, (...) c’est ainsi que le lieu ne consiste pas tant dans la description ou la définition de l’espace réservé à l’action, mais en sa disposition dramatique. Le lieu romanesque est voué au drame. Qu’il soit indiqué signifie qu’il s’y est passé (qu’il va s’y passer) quelque chose. Localization égale dramatization de l’espace. Que le roman se désigne une scène introduit l’intérêt pour le drame, de quoi nourrir cet intérêt. Les Lieux, conjugués avec les autres éléments de la

---

<sup>283</sup> GRIVEL, Charles: Production de l’intérêt romanesque: Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie. Paris : Mouton, 1973, 109.

<sup>284</sup> AL-DAHABĪ, Nafīsa, “Al-Muŷtama’ al-fāsī jilāl al-‘ahd al-sa’dī. Al-tarātubiyya wa-l-ṣīrā’”, *Amal*, 18 (1999), 62.

<sup>285</sup> BUTOR, Michel: *Répertoire II, Espace du roman*. Paris, Minuit, 1964, 43.



fable, font le drame, ne font voir que lui, surexposant l'événement moteur. L'attention s'y porte exclusivement”<sup>286</sup>.

En *Dafannā al-māḍī*, como decía anteriormente, el acontecimiento motor de la novela es el conflicto de generaciones. Este tema se dramatiza en el palacete de la familia al Tuhāmī, y lo protagonizan dos personajes fundamentales:

a) Ḥāyḥ Muḥammad, el padre de familia, representa la generación anterior; su papel es de anti-héroe porque está en contra de los nuevos valores de su hijo ‘Abd al-Raḥmān, quien intenta cambiar ciertas cosas dentro y fuera del palacete.

b) ‘Abd al-Raḥmān es un personaje idealista que aspira a transformar la historia junto a su grupo para conseguir la libertad y la independencia.

Los otros personajes se reparten entre los puntos de vista de estos dos personajes principales de la obra. ‘Abd al-Raḥmān sueña y lucha por un nuevo Marruecos, y los personajes que apoyan esta idea son dos de sus hermanos, ‘Abd al-‘Azīz y ‘Ayša. Mientras que del lado de Ḥāyḥ Muḥammad, se posicionan los otros dos, ‘Abd al-Gānī y Maḥmūd, que no comparten las ideas modernas de ‘Abd al-Raḥmān. Y es un momento crucial en la historia de Marruecos. Como dice Gallāb:

« Ce roman ressuscite nombre de vestiges de la période où est né le Maroc moderne. C'est en pleine conscience, tout en s'ouvrant au monde nouveau, que le peuple de mon pays a vécu cette période. Mais comme toutes les périodes d'enfantement, ce fut un temps de luttes psychologiques, intellectuelles et sociales, et qui fut témoin d'un choc formidable entre les générations. C'est du sein de ce trouble et de ces luttes que surgit un esprit nouveau auquel le Maroc d'aujourd'hui doit tous ses aspects, positives et négatifs”<sup>287</sup>.

La novela trata una época de grandes ilusiones y cambios. El espacio contribuye a dar verosimilitud al discurso, al-Mojfiyya es un lugar que evoca bien el escenario de la acción dramática, motiva a los personajes y contribuye al desarrollo de los acontecimientos; es el punto de partida del protagonista, ‘Abd al-Raḥmān, cuando trata de analizar el presente y construir el futuro. ‘Abd al-Raḥmān actúa principalmente en

---

<sup>286</sup> GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, 107.

<sup>287</sup> BERQUE, Jaques, "Préface", *Le passé enterré*, 15.

este barrio y en el palacete de la familia al-Tuhāmī, lugares que son la perspectiva del espacio y por ese motivo el narrador empieza la novela por la localización del barrio, respondiendo bien a este principio narratológico, “(...) La première page nous donne le ton, le rythme, et parfois le sujet du roman”<sup>288</sup>. Y, más aún,

« La localisation produit une lecture acritique du texte. L’information portée par le trait est contrôlable soi-disant, mais ne comporte aucun contenu réel. Ce qu’elle offre, par contre, c’est la perspective romanesque correcte dans laquelle percevoir l’événement »<sup>289</sup>.

El narrador de la novela es un narrador onmisciente que localiza el palacete de la familia al-Tuhāmī, lo que le permite proporcionar información sobre las casas de Fez, su arquitectura, su historia próspera, su organización espacial en relación con la familia y sobre todo la cultura del espacio que diferencia el interior del exterior.

"La famille Thami possédait depuis toujours, dans le quartier Mokhfiya, une demeure dotée d’une porte haute et massive qui résistait au temps et à l’absence d’entretien. Les hauts murs lépreux annoncés à la fois une construction très soignée, et une totale négligence depuis le départ de maçons et décorateurs. (..) Qui voit ces hautes murailles sait bien qu’elles cachent un de ces “palais” que Fès a connus au temps de sa prospérité. On s’appliquait alors à édifier des maisons énormes, forteresses plutôt qu’habitations, en l’apparence, mais contenant des chambres, des patios avec jets d’eau, des dépendances. Le chef de famille qui les batissait pensait laisser un héritage consistant aux enfants, petits-enfants et vieillards de la famille proche ou lointaine”<sup>290</sup>.

“L’extérieure de la demeure ne donnait pas une idée exacte de l’intérieur.”<sup>291</sup>

El narrador parece detenerse en la descripción del palacete desde el exterior y tenemos la impresión de que al autor le cuesta contar la vida interior de las viviendas del barrio de al-Mojfiyya. Volveré a recordar aquí algunas características de la organización

---

<sup>288</sup> BOURNEUF, R. et R. OUELLET, *L’univers du roman*, Paris: Presses Universitaires de France, 1975, 45.

<sup>289</sup> GRIVEL, Charles, *Production de l’intérêt romanesque*, 109.

<sup>290</sup> *Le passé enterré*, 17-18.

<sup>291</sup> *Le passé enterré*, 18.

espacial de la ciudad islámica, tal como las describe Aida Youssef Hoteit: “La ciudad musulmana está montada sobre la vida privada y el sentido religioso de la existencia, y de aquí su fisionomía (...) su clave nos la dan los versículos 4 y 5 del capítulo XLIX del Corán, llamado el santuario: “El interior de tu casa -dice Muḥammad- es santuario: los que lo violen llamándote cuando estás en él, faltan al respeto que deben al intérprete del cielo. Deben esperar a que salgas de allí: la decencia lo exige”.(...) La vida privada condiciona la organización espacial de la casa musulmana (...) lo que origina un espacio cerrado al exterior (...) nunca sabemos si bordeamos los muros de un gran palacio o la casa de un miserable”.<sup>292</sup>

Y todo en el palacete se asocia principalmente al nombre de Ḥaḡy Muḥammad:

“Tout dans cette demeure, avec son contenu et ses habitants, convergeait vers un seul pôle: Haj Mohammed, chef de la famille Thami”<sup>293</sup>.

No se trata en absoluto de una descripción gratuita, sino que persigue un fin artístico. El narrador coloca su cámara y filma de manera lenta y detallada el edificio, sugiriendo que es allí donde se va a desarrollar la mayoría de los acontecimientos. La descripción del palacete desde el exterior es un recurso para aumentar la curiosidad del lector y motivarlo a descubrir los misterios del interior.

El narrador pasa entonces a describir el ambiente de la vida tradicional del interior:

« (...) Pour la famille Thami, cette demeure avait vu succéder des générations, elle fut à certaines époques, une ruche bourdonnante de familles; parents, oncles et tantes, enfants et petits enfants y coexistaient, (...). Trois fois le tour, ils faisaient cercle autour des tables basses, reparties dans les pièces et le patio: ici les hommes, là les femmes et les enfants, là-bas les servantes. Ensuite on se dispersait; femmes, jeunes filles, servantes se regroupaient dans la vaste cuisine; les hommes et les jeunes gens allaient à leurs boutiques ou autres lieux de travail; les enfants reprenaient leurs jeux (..), sauf ceux qui devaient aller au “m’sid” apprendre à lire et écrire, et apprendre par coeur des

---

<sup>292</sup> YOUSSEF HOTEIT, *Cultura, espacio y organización urbana en la ciudad islámica*, 87-88.

<sup>293</sup> *Le passé enterré*, 18.

sorates du Coran; les filletes allaient chez “la maîtresse” apprendre la broderie”<sup>294</sup>.

El narrador se detiene en la descripción de la organización espacial del interior, y de las costumbres de la familia Thāmī, como representante de las demás grandes familias de Fez, indicando cómo el espacio interior es una continuación de las costumbres del exterior, del barrio de Al-Mojfiyya y de Fez en general. Y todavía se enfrenta a otros de los problemas de la descripción de los espacios narrativos. Como dice, Antonio Garrido Domínguez, “La descripción espacial plantea problemas de la más diversa índole, (...) En concreto, presentan no pocas dificultades cuestiones tan importantes como la de sus relaciones con la narración -el emparejamiento más habitual- y otras disciplinas taxonómicas (arquitectura, economía, historia, etc.), sus cometidos dentro de la estructura narrativa (variables según géneros)”.<sup>295</sup> En el caso de Gallāb, la omnisciencia del narrador le permite mostrar su competencia enciclopédica, su conocimiento de Fez, sus barrios, familias, cultura y el papel de los lugares centrales que representan el corazón de la ciudad.

“Le quartier Mokhfiya, à Fès comptait parmi ses habitants la famille “Thami”, une de ces familles bourgeoises cossues et honorables, très attachées aux traditions et à leur position social dans ce milieu restreint. Fès a de ces quartiers où domine la moyenne bourgeoisie aisée et respectée. Cette aisance, ancienne mais modérée, ne lui est pas montée à la tête; ces familles ne méprisaient pas leurs voisins de condition modeste, et n’imaginaient pas de quitter le quartier qui les avaient vue s’enrichir. Elles étaient habituées à ces voisins et à leurs marques de respect; elles appréciaient les services locaux: mosquée, bain public, four banal, commerces alimentaires. Tout cela les attachait à leur quartier, micro-société vénérée quasi-religieusement par les habitants ”<sup>296</sup>.

Es esto lo que hace de Fez, en la descripción de Gallāb, una ciudad diferente de otras, no tanto por su forma arquitectónica, sino por los símbolos que sobre ella construyen sus moradores. Esto es algo que subraya bien Halim Barakat, hablando precisamente de

---

<sup>294</sup> *Le passé enterré*, 18.

<sup>295</sup> GARRIDO, DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 218.

<sup>296</sup> *Le passé enterré*, 17.

*Dafannā al-māḍī*, cuando insiste en la manera en que se han mantenido los valores de la vecindad durante décadas de convivencia.

“(....) Almost self-sufficient relationships with the hai (another Word for neighborhood) are also depicted by the Moroccan novelist Abdulkarim Ghallab in a novel set in preindependence Fez entitled *Dafannā al-māḍī* (We Bured the Past). In it, Ghallab writes that “many hardly knew anything except the neighbourhood their families had lived in for decades”. The process of simultaneous maintaining both traditional values and modernizations has intensified since the encounter with the West and beginning of the nineteenth century”<sup>297</sup>.

El territorio del barrio (*al-ḥayy*) tiene mayor importancia en las novelas de Naṣīb Maḥfūz, que tratan de los barrios (*ḥāra*) de El Cairo, pero, aún siendo un espacio característico de todo el mundo árabe, Halim Barakat parece describirlo como más particular de Marruecos:

“The neighborhood of North African cities is distinguished mainly by socioeconomic differentiation, old city neighborhoods versus new areas, and in some instances, by traditional guild systems. (...) Social relationships in subneighborhoods (*hara*) continue to be regulated by primary group norms (...) The manner and form with which intimate activities are carried out in the *hara* “make it evident that the alley is actually considered by both sexes to be a private domain. Members of the two sexes in the *hara* treat each other with familiarity similar to that existing among members of the same family”<sup>298</sup>.

Al-Mojfiyya es un territorio del recuerdo del antepasado y de la evocación del futuro. Estos aspectos permiten referenciarlo como lugar con límites geográficos y simbólicos. El barrio al-Mojfiyya está localizado dentro de la Fez antigua (*al-Qadīm*), protegido por una muralla. Este espacio, que obviamente marca el límite, es donde se inicia o termina la ciudad islámica. El límite desborda lo físico para convertirse en un indicativo cultural, el inicio (o el final) de un espacio donde los hombres se reconocen como habitantes del territorio, como familiarizados con sus costumbres y todo aquel que

---

<sup>297</sup> BARAKAT, Halim, *The Arab world, society, culture, and state*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1993, 63.

<sup>298</sup> BARAKAT, *The Arab world*, 63.

acceda en calidad de invitado es catalogado como extranjero y, en cualquier otro caso, como advenedizo, intruso o usurpador. En *Dafannā al- al-māḍī*, el límite separa la ciudad antigua de la nueva, ocupada por los colonizadores franceses, donde vive Madelaine. Madelaine es el personaje femenino que representa la cara positiva de la cultura occidental en el espacio de la ciudad nueva detrás de la muralla. De nuevo H. Barakat comenta esta dualidad de algunas ciudades árabes, especialmente en el Norte de África:

“(...) The modernization had intensified since the encounter with the west at the beginning of the nineteenth century. This tension has contributed to the emergence of a dually characteristic of some Arab cities, particularly those in North Africa. In these cities, two basic emerged –the old city medina, casba) and the new. The two exist side by side, overlapping other social divisions and specialized functions”<sup>299</sup>.

La perspectiva espacial de *Dafannā al-māḍī* se concentra dentro de la muralla. La vida en este espacio está marcada por el Islam tanto en la artesanía, como en el comercio, y en la familia”<sup>300</sup>. La mezquita<sup>301</sup> influye y organiza la vida cotidiana de los habitantes. Nūr al-dīn al-Zāhī sostiene que Fez es toda una imagen del espacio de la comunidad (*al-Umma*) que toma forma de ciudad, se apoya en una estructura sólida y está unificada alrededor de la mezquita de al-Qarawiyyin, fundada en 245/859. Todas las callejuelas conducen a la mezquita y todas sus puertas están abiertas hacia las callejuelas de la medina, con la finalidad de recibir a sus habitantes para unificarlos ante Dios; después esta misma organización del espacio vuelve a distribuirles en las mismas callejuelas de la medina. De esta manera los habitantes continúan sus actividades diarias, están influenciados por los rituales y por los mensajes religiosos que han recibido en la mezquita cinco veces cada día<sup>302</sup>.

<sup>299</sup> BARAKAT, *The arabe world*, 63.

<sup>300</sup> AL-ZĀHĪ, Nūr al-dīn, *Al-Ḥizb wa-l-zāwiyya, al-Islām wa-l-siyāsa fī l-muḥtama‘ al-maghribī*, Casablanca: Ifriqiya al-Šarq, 2001, 202.

<sup>301</sup> En palabras de Aida YUSSEF HOTEIT, *Cultura, espacio*, 133, “La mezquita, ya desde los orígenes del Islam, ocupa un lugar central en el urbanismo musulmán (...) La mezquita mayor era el verdadero corazón de la ciudad, el elemento básico de la organización espacial y su auténtico centro donde latía verdaderamente el pulso de la ciudad. (...) La mezquita no era tan sólo el lugar de reunión de los fieles para la oración de viernes, sino el lugar donde gravitaba toda la vida religiosa, intelectual y hasta política de la ciudad”.

<sup>302</sup> AL-Zāhī, Nūr al-Dīn, *Al-Ḥizb wa-l-zāwiyya*, 203.

Gallāb destaca el imaginario de la mezquita por su papel fundamental en la independencia. Este espacio céntrico de la ciudad, Gallāb lo ha recreado como lugar principal de concentración, por su papel espiritual y su influencia sobre el protagonista. En la mezquita el pueblo se emociona, se une, siente la tragedia y decide.

« Dans la mosquée, c'était la rencontre de toutes les volontés, avec leur violence, leur force, leur conscience de la tragédie. Une détermination farouche se lisait sur les visages durcis, dans les yeux étincelants. Cela dispensait de paroles. (...) Ils firent la prière, demandant humblement à Dieu la décision, la persévérance, une foi plus forte. (..) une voix implorante s'éleva: "Ya latîf"<sup>303</sup>. (...) -Abas le colonialisme! Vive la nation!"<sup>304</sup> .

En esta escena el narrador solo describe el ambiente emocional y su influencia sobre la gente, sin utilizar este espacio como teatro de la acción. A pesar de que la mezquita era un lugar donde los miembros del Movimiento Nacionalista se reunían, el autor no lo explota en la novela, de este modo conserva su sacralidad. A diferencia de Gallāb, como veremos más adelante, el espacio sagrado del morabito es el escenario principal de *El año del elefante*, de Laylā Abū Zayd.

#### 4.5. El personaje del Ḥayy Muḥammad.

Ḥayy Muḥammad representa el pasado en todos sus aspectos. Es un hombre respetado, su título Ḥayy indica que ha cumplido su deber religioso y ha hecho la peregrinación a La Meca. Es símbolo del poder absoluto en su familia, cómplice del colonialismo y del *Majzen*, el nombre que se daba antiguamente al gobierno o a la autoridad suprema en Marruecos. Es el antihéroe en el sentido de que sus ideas son radicalmente contrarias a las de su hijo 'Abd al-Raḥmān, que defiende la libertad. Para el autor, Ḥayy Muḥammad es el personaje clave de un imaginario del pasado que hay que superar. Su parte en los acontecimientos de la novela es de gran interés, y su muerte detiene el argumento principal y finaliza la novela. El narrador concede al personaje

---

<sup>303</sup> *Yā latîf*: Oración especial en tiempos de angustia y desamparo, empezando por estas palabras "Oh benévolo..."

<sup>304</sup> *Le passé enterré*, 152.

Ḥaḥyḥ Muḥammad un espacio considerable en la novela; un espacio que, efectivamente, se merece, en parte por las razones que alega Hamon:

“Para que un retrato sea admisible en cualquier obra, es necesario que el lector lo desee y lo espere, lo que implica que el personaje merece los honores del retrato por su carácter, su posición, su influencia sobre los hechos (...)”<sup>305</sup>.

Desde muy el principio, Gallāb ofrece un retrato completo de Ḥaḥyḥ Muḥammad, especialmente en relación con su barrio:

“Haj Mohamed sortait de chez lui de bon matin, si le froid ou la pluie ne s’y opposait pas; depuis sa jeunesse, il avait pris l’habitude d’assister au réveil du quartier (...) Un de ses plaisirs était de circuler dans le quartier Mokhfiya (...) Dans cette tournée, il passait toujours devant le marchand de farine et le vendeur de beignets, y contemplait les enfants et les jeunes venus ravitouailler leurs familles. (...) “Allons, tout va bien encore aujourd’hui: Dieu bénit les lève-tôt” (...) Cette activité matinale attestait la vitalité des Fassis, et il en tirait bon augure: la vie était là, comme de coutume, vibrante et puissante”<sup>306</sup>.

El narrador describe de manera detallada a Ḥaḥyḥ Muḥammad en al-Mojfiyya, donde están las raíces históricas de la familia *Thāmī* que reside en el barrio desde hace décadas, disfruta la cotidianeidad, donde se siente pleno y en armonía con el ritmo de la vida de carácter tradicional. En la novela *Dafannā al-māḍī*, el barrio al-Mojfiya es el punto de referencia espacial. Podría haber sido otro cualquiera, porque como dice Valles Calatrava, “La serie de posibles lugares, de ámbitos topográficos concretos de localización de personajes y acontecimientos en los textos narrativos, es tan amplia como ilimitado el inventario de lugares reales con el añadido de los emplazamientos absolutamente ficticios que pueden construirse con mayor o menor semejanza de los reales, según las necesidades discursivas y el mismo modelo del mundo del texto”<sup>307</sup>. Y es en este lugar donde el narrador enfoca Ḥaḥyḥ Muḥammad, en su ambiente, para recrear la cultura tradicional del barrio y el comportamiento del personaje en él. Ḥaḥyḥ Muḥammad está obligado a mostrar su amabilidad a todo el mundo, comerciantes y

---

<sup>305</sup> HAMON, Philippe, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires: Edición Edicial, 1991, 30.

<sup>306</sup> *Le passé enterré*, 21.

<sup>307</sup> VALLES CALATRAVA. *El espacio en la novela*, 20.



vecinos, para mantener su posición social. Ḥaŷŷ Muḥammad es un personaje que posee un poderoso sentido de lugar y refuerza el modelo del mundo del texto, porque a través de su personaje se elaboran los campos semánticos de un territorio.

La primera descripción del personaje se realiza en su entorno. El verbo “salir” designa un movimiento topográfico desde el interior hacia el exterior. De este modo Ḥaŷŷ Muḥammad aparece en movimiento, paseando en su barrio con placer y en armonía con la dinámica y el ambiente vibrante de la vida tradicional. Pero esta situación se complicará cuando los hechos se conviertan en conflicto. Y la descripción también dará cuenta de ello, pues, como dice Goldestein:

“Techniquement, la description peut être donnée d’entrée du jeu, sans que le romancier y revienne par la suite. Elle permet de situer le personnage dans son cadre, d’imaginer sa vie au milieu des objets familiers qui l’entourent. Plus généralement, elle sera morcelée selon la progression du texte. Elle accompagnera le déplacement d’un personnage, s’intercalera entre deux temps forts ou menagera une pause au cœur de la tension dramatique”<sup>308</sup>.

Ḥaŷŷ Muḥammad pierde su dinámica cuando empieza un nuevo tiempo, la lucha por la independencia, y crece la tensión dramática entre él y su hijo ‘Abd al-Raḥmān.

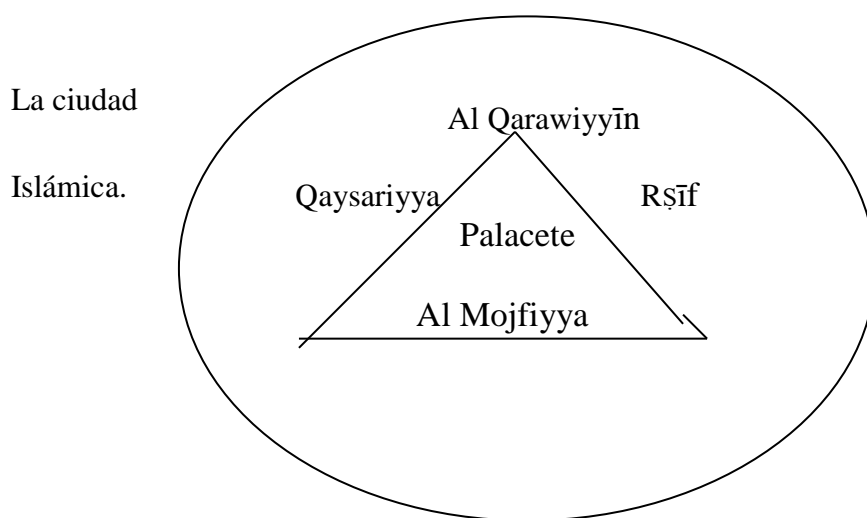
#### 4.5.1. El esquema del topos de Ḥaŷŷ Muḥammad.

El movimiento espacial diario de Ḥaŷŷ Muḥammad va desde su residencia al barrio al-Mojfiyya, de allí a la mezquita al-Qarawiyyīn y a al-Qaysāriyya, el barrio comercial de tiendas de lujo, y a veces al mausoleo de Mulay Idriss. El *topos* del Ḥaŷŷ, antes de los acontecimientos de la independencia quedan así en la figura 1.

---

<sup>308</sup> GOLDESTAIN, Jean Pierre, *Pour lire le roman*, 95.

**Figura 1**



El movimiento espacial de Ḥaŷŷ Muḥammad es un paseo diario por el mercado (*sūq*) de su barrio para hacer las compras, mantiene sus visitas diarias a la mezquita para adquirir un valor social; y va a la al-Qaysāriyya, donde acude porque es el lugar donde está su negocio. Este movimiento influye en la mentalidad de Ḥayy Muḥammad y le permite dominar el espacio histórica y socialmente, pues, como dice G. Matoré:

“Nous n’appréhendons pas seulement l’espace par nos sens et particulièrement par la vue, nous y vivons, nous y projetons notre personnalité, nous sommes liés à lui par des liens affectifs: l’espace n’est pas seulement perceptif, sensori-moteur ou représentatif, il est vécu”<sup>309</sup>.

Haŷŷ Muḥammad ocupa un lugar central en el espacio de su barrio, un espacio vivido plenamente por la comunicación y los valores de la cotidianidad.

“(…) A cette heure-là où Haj Mohamed sortait pour faire les courses de la maison, il recevait partout un accueil chaleureux, en tant que vieux client

---

<sup>309</sup> MATORÉ, *L’espace humain*, 23.

certes, mais aussi au titre de notable du quartier: il en était en fait le personnage principal”<sup>310</sup>.

Ḥaŷŷ Muḥammad se sitúa espacialmente en una posición vertical, porque el discurso del narrador reafirma esta posición considerándole como personaje principal. El personaje participa en la vida de al-Mojfiyya, pero desde una posición social acomodada. En su tiempo libre, solo visita los edificios religiosos céntricos de la ciudad, como al-Qarawiyyīn, y el mausoleo de Mulāy Idrīs, donde asiste con frecuencia a las ceremonias y a las conferencias religiosas.

Para describir a Ḥaŷŷ Muḥammad, el narrador ha debido suspender, en primer lugar, el relato de los acontecimientos, algo inevitable en la novela al describir el espacio:

“Dans un roman, au contraire, l’auteur, s’il veut évoquer l’espace dans lequel évoluent ses personnages, doit nécessairement recourir à la description et, corrélativement, suspendre pour un temps le cours de son récit” <sup>311</sup>.

Todos los atributos del personaje descritos en la novela son los que permiten que Ḥaŷŷ Muḥammad haya adquirido una posición importante y privilegiada en el barrio de al Mojfiyya, pues indican su pertenencia a la clase social de la nobleza de Fez. Coherente, y conscientemente, Ḥaŷŷ Muḥammad hace todo lo posible para aparentar cualidades físicas y morales, como cuidar su aspecto, ser cortés y religioso, pues sabe bien que

“Le noble doit par conséquent continuer à illustrer son nom; sa vie, ses exploits, doivent constamment nourrir la circulation métaphorique qui relie à ce qu’il désigne”<sup>312</sup>.

Su posición dentro de la sociedad marroquí, en la sociedad árabe en general, está bien descrita por Halim Barakat, hablando de esa burguesía tradicional que representan familias como la de Thami:

---

<sup>310</sup> *Le passé enterré*, 22.

<sup>311</sup> GOLDESTINEIN, *Pour lire le roman*, 91.

<sup>312</sup> BUTOR, *Essai sur le roman*, 92.

“City dwellers values are clearly embedded in an intricately balanced social structure based on the interrelationship of class, family, and religious establishment. The traditional urban bourgeoisie in Arab countries such as Morocco, Jordan, and Arabia constitutes a well-developed class of notable families that controls the religious establishment and the political system”<sup>313</sup>.

El texto de Halim Barakat es una buena descripción de estas burguesías tradicionales urbanas en países como Marruecos, constituidas por familias notables y acomodadas que controlan los valores religiosos y el sistema político existente. Ḥayy Muḥammad representa exactamente esta clase. En primer lugar, no se preocupa por la ocupación francesa; en segundo lugar, defiende al *Majzen*; en tercer lugar, es cómplice de la colonización cuando defiende al *bāšā*, el gobernador de la ciudad impuesto por los franceses, que tenía el poder judicial en materia penal. El diálogo siguiente entre Ḥayy Muḥammad y ‘Abd al-Raḥmān refleja bien la postura sobre el Majzen, arraigada en la sociedad marroquí, la misma que mantiene Ḥayy Muḥammad:

“(…) Haj Mohamed explota en sarcasmes:

...La vérité! Tu connais la vérité! Tu dis la vérité! Et où as-tu appris cette vérité qui te gonfle la langue? À l’école? C’est ça qu’on vous apprend à l’école?

...‘Abderrahman fut pris de vertige, entrevit le visage hors de lui, mais il résolut de tenir bon:

...Je n’ai pas besoin de l’école pour m’apprendre l’amour de ma patrie.

...Il jugeait que c’était la meilleure réponse à cet accès de fureur, mais Haj Mohamed ne s’en contenta pas, sentant son fils lui résister, il tempêta de plus belle:

...L’amour de ta patrie? Voilà des mots que tu n’avais pas encore lâchés! Et alors l’amour de ta patrie, c’est d’insulter le Makhzen et de diffamer le pacha? »<sup>314</sup>

---

<sup>313</sup> BARAKAT, *The Arab World*, 64.

<sup>314</sup> *Le passé enterré*, 118.

En relación con el espacio, la complicidad de Ḥaŷŷ Muḥammad con la ocupación del país se nota cuando deja de ir a la mezquita de al-Qarawiyyīn, para evitar una posible participación en las concentraciones y las manifestaciones contra la ocupación francesa. El personaje cambia su movimiento espacial rutinario y no le interesa cumplir con su deber religioso en al-Qarawiyyīn.

“Haj Mohamed pris ses distances par rapport au centre d'intérêt général de Fès. Non seulement il n'allait plus chaque midi à la Qarawiyyine réciter le Ya latîf et n'en parlait plus à Abdelghani, mais il s'arrangeait pour ne pas passer devant la mosquée lors de ses déplacements (...); aussi Haj Muhammad prenait-il la peine de faire un grand détour par des rues éloignées (...) Puisqu'il était impossible de faire la prière à la Qarawiyyine, la mosqué de Moulay Idriss ou celle du Rsif »<sup>315</sup>.

A pesar de estos defectos morales, el personaje es querido por los comerciantes de al-Mojfiyya porque están bajo la influencia de los valores religiosos que éste pretende transmitir, frecuentando los centros religiosos de prestigio de la ciudad (excepto los días de las protestas).

El mundo de Ḥaŷŷ Muḥammad se ordena simbólicamente desde lo alto a lo bajo, y desde una posición jerárquica en el barrio. El personaje actúa y se mueve en el espacio desde la concepción de un mundo religioso, lo que le ofrece admiración y respeto en la vida social, porque el Islam estructura la vida diaria a través de la mezquita, espacio central y corazón de la ciudad. Ḥaŷŷ Muḥammad se comporta en su barrio según los valores que difunde la institución de la mezquita para adquirir el respeto y el afecto de los comerciantes<sup>316</sup>.

---

<sup>315</sup> *Le passé enterré*, 115.

<sup>316</sup> No hay que olvidar las palabras de Lotman (*Estructura*, 272) acerca de lo que significa la influencia de los modelos culturales en la práctica y la posición del espacio de los personajes: “Ya a nivel de la construcción de modelos supratextuales puramente ideológicas, el lenguaje de las relaciones espaciales se considera uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos “alto-bajo” (...) se transforman en material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: Válido–no válido”, “bueno-malo (...). Los modelos más generales, como los sociales, los religiosos, los políticos, los morales del mundo, etc., permiten que el hombre interprete, en diversas etapas de su historia espiritual, la vida circundante. Son modelos que aparecen dotados invariablemente de características espaciales unas veces en forma de oposición “cielo-tierra” o (...) estructura vertical de tres términos organizada según el eje alto-bajo”.

#### 4.5.2. Descripción del Ḥaŷŷ Muḥammad.

El narrador describe a Ḥaŷŷ Muḥammad de manera coherente con su mundo jerárquico. Philippe Hamon<sup>317</sup> sostiene que la descripción debe estar al servicio de la composición, de la legibilidad de un personaje de la intriga, por lo tanto de la legibilidad global del sistema de los personajes de la obra, dentro de una coherencia. Si bien la descripción debe estar al servicio del personaje, no es de cualquier personaje, sino (jerarquización en la jerarquía) de los personajes “principales”.

En este sentido, la descripción de Ḥaŷŷ Muḥammad es significativa en la totalidad de la novela y por eso ocupa un lugar privilegiado en comparación con otros personajes<sup>318</sup>, excepto ‘Abd al-Rahmán, el protagonista. La jerarquización del Ḥaŷŷ procede de una concepción sobre este personaje que lo considera como típico de Fez tradicional y ayuda a aclarar temas del pasado. En palabras de Hamon. “(...) Roman Jakobson señala (que en lugar de hablar “directamente” de la psicología de x o del carácter de x, o de la profesión de x, se habla de su ropa, de su ambiente, de sus hábitos) como una información diferida. Tal detalle es siempre un índice válido para los acontecimientos ulteriores del relato, o índice que recuerda un acontecimiento anterior. El propio ‘detalle’ insertado en una descripción es entonces un procedimiento puramente anafórico que restablece la coherencia del personaje (su pasado, su futuro, su inclusión en clasificaciones psicológicas y de carácter) y por lo tanto su categoría semántica ‘unitaria’”<sup>319</sup>.

La descripción de la ropa de Ḥaŷŷ Muḥammad es un detalle que indica la coherencia del personaje con el pasado tradicional. El narrador describe de manera muy exacta y detallada la ropa; muestra que el escritor tiene un conocimiento amplio de la complejidad de la vestimenta tradicional que lleva el personaje. Ḥaŷŷ Muḥammad se interesa cuidadosamente por su aspecto físico, para mantener su posición jerárquica en el barrio. El narrador describe este aspecto con detalles, y con un fin artístico, para ofrecer más información sobre el personaje:

---

<sup>317</sup> HAMON, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, 30.

<sup>318</sup> Como dice Philippe Hamon (*Introducción al análisis de lo descriptivo*, 123), “(...) La amplitud cuantitativa (descripción más o menos extensa) y cualitativa (efecto de esquematización variable) de una descripción sirve también para definir el lugar que ocupa el personaje en una jerarquía de personajes de toda la obra: personajes principales y secundarios, etc. (...) sirve para indicar ‘el rango’ funcional del personaje. Su categoría de principal o de ‘segundario’: cuanto más frecuente sea el personaje estará en el centro de las descripciones extensas, y será más importante en la historia”.

<sup>319</sup> HAMON, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, 118.

“Haj Mohamed prenait un soin méticuleux de son habillement. En été il portait une ample chemise blanche, rugueuse au toucher avant d’être adoucie par les lavages. (...) Par-dessus la chemise il mettait ce qu’il appelait la “mansouria”, en fait une chemise, mais d’étoffe plus douce, ornée par-devant d’un galon de soie tressée et de boutons de soie artistiquement exécutés par les juives du Mellah, et assez décoratifs”(..) Comme coiffure Haj Mohamed portait un turban enroulé autour d’un fez rouge; (..)Aux pieds, il portait des babouches, blanches, fines et légères l’été; l’hiver elles étaient jaunes, lourdes et solides”<sup>320</sup>.

El retrato de este personaje está bien detallado desde un sentido antropológico, porque la cultura tradicional influye en su vestimenta, la descripción no es gratuita sino que tiene una finalidad literaria. “(...) Introducir una descripción en una narración es hacer que la descripción esté ‘justificada’, ‘motivada’”<sup>321</sup>. El fin de la descripción del personaje es informar que Ḥaḥy Muḥammad representa el pasado en todos sus aspectos físicos y morales, representa una visión del mundo. En una palabra, Ḥaḥy Muḥammad es una fortaleza del pasado:

“Les informations que fournit le romancier sur le physique de l’agent (figure/corpulence/traits/démarche/teint/yeux/cheveux-/mains) sur son habillement, son caractère et éventuellement ses opinions consolident l’unité marquée par le nom. Tous ces éléments forment ensemble un faisceau (suffisant) de renseignements se complétant l’un l’autre”<sup>322</sup>.

Ḥaḥy Muḥammad ocupa un lugar principal en la totalidad de la obra. El narrador lo enfoca desde varias perspectivas de la descripción: su retrato, su ropa, sus hábitos, sus actuaciones dentro y fuera del palacete. A través de los diálogos con ‘Abd al-Rahmān se entiende que las ideas de Ḥaḥy Muḥammad complican y dramatizan los hechos porque es autoritario y perverso. El poder absoluto de Ḥaḥy Muḥammad en su familia es uno de los temas fundamentales de la novela.

---

<sup>320</sup> *Le passé enterré*, 18-19.

<sup>321</sup> HAMON, *Introducción*, 119.

<sup>322</sup> GRIVEL, *Production de l’intérêt romanesque*, 120.

Ḥāmid al-Nassāy sostiene que Ḥayy Muḥammad tiene las mismas características de Ḥayy ‘Abd al-Ŷawwād, en la novela *Bayna al-qaṣrayn* (*Entre dos palacios*) de Naṣīb Maḥfūz. Los dos personajes representan un fenómeno característico de la figura del padre en la sociedad árabe tradicional. Al-Nassāy comenta que cuando lee la novela *Dafannā al-Maḍī* de Gallāb se encarnan en su imaginación los personajes de la novela *Bayna al-Qaṣrayn*. Para Ḥāmid al-Nassāy la imagen de Ḥayy Muḥammad en al-Mojfiyya es la misma que de Sayyid ‘Abd al-Ŷawwād en su barrio. Ambos personajes se relacionan con la gente y con los vecinos de sus barrios. Tienen en común el comportamiento autoritario absoluto. En sus casas tratan a sus hijos con dureza y con sus esposas son muy orgullosos. Ambos personajes mantienen con mucho cuidado las apariencias sociales, como musulmanes ejemplares, porque tratan de frecuentar la mezquita diariamente. Son muy contradictorios en sus pensamientos, porque tratan de mostrar que son buenos musulmanes y al mismo tiempo quieren satisfacer sus deseos sexuales fuera del matrimonio<sup>323</sup>. Al-Nassāy trata de comparar los dos personajes en sus aspectos morales y sociales, porque el marco clásico de las novelas de Naṣīb Maḥfūz y ‘Abd al-Karīm Gallāb ofrece la posibilidad de describir, de manera extensa y detallada, al personaje en relación con el entorno; los dos son personajes principales y representan la imagen del padre de una época específica en el mundo árabe.

Al-Nassāy considera que lo que cuenta Gallāb es una fase de transición, algo que el mismo Gallāb califica de "generación puente" (*ḡīl al-qanṭara*). Esta idea la representa Gallāb por medio del conflicto entre el protagonista y su padre. Ḥayy Muḥammad es diferente absolutamente de su hijo ‘Abd al-Raḥmān, quien representa un nuevo concepto de personaje. Este conflicto de generaciones ha generado una nueva clase social, que busca un nuevo espacio. Y eso se representa en el palacete de la familia al-Tuhāmī — no era lógico que se quedara la familia al-Tuhāmī anclada en el pasado, como dice al-Nassāy—, escenario de ese conflicto, que representa el importante conflicto generacional de una época marcada por las contradicciones. Así, entre los personajes de la novela el conflicto se produce cuando unos intentan mantener la situación heredada mientras otros luchan para cambiarla. Como dice al Nassāy, Ḥayy Muḥammad va a presenciar por primera vez en su vida, y poco antes de morir,

---

<sup>323</sup> AL-NASSĀY, Ḥāmid, *Al-Adab al-‘arabī fī l-Magrib al-aqṣà*, El Cairo: Dār al-Ṭurāt al-‘Arabī, 1977, 248.



situaciones nuevas para él, como la aparición de una nueva clase social y el discurso nacionalista de su hijo, algo bastante novedoso para su postura ante la vida<sup>324</sup>.

#### 4.5.3. La personalidad del Ḥāyḥ Muḥammad en el espacio interior.

Ḥāyḥ Muḥammad es un modelo del padre en la sociedad tradicional patriarcal. Al-Ḥāyḥ en su casa causa temor y sufrimiento a los miembros de su familia. Reprime cualquier decisión de sus hijos, castiga severamente a cualquier personaje que se le ocurra oponerse a su carácter autoritario y perverso, se opone al deseo de ‘Abd al-Raḥmān de ir a la escuela moderna, cosa que aceptó sólo por la mediación de su esposa Jaddūḥ:

“(.) Sa mère lui servit d’intermédiaire. En effet, l’enfant n’avait pas l’habitude d’adresser directement une demande à son père; et Haj Mohamed n’avait jamais autorisé ses enfants à lui présenter leurs requêtes”<sup>325</sup>.

Ḥāyḥ Muḥammad ha preparado el futuro de su hijo mayor, ‘Abd al-Ganī, al abrirle un negocio para vender tejidos en la alcaicería (*al-qaysāriyya*), para que siga la tradición familiar. Le ha elegido una esposa sin preguntarle su opinión, con el fin de tener lazos de parentesco con una de las familias prestigiosas de Fez, la familia Tāzī, del mismo nivel económico y social de la familia Thāmī:

“(...) Dans ce concert de you-yous et de cris joyeux, Abdelghani parut à la porte, comme s’il y avait rendez-vous avec la nouvelle. Il ignorait encore tout et ne pensait pas à son mariage. Et s’il y avait pensé, il aurait jugé que cela ne dépendait pas de lui; il débattit s’enfuir au fond de son cœur avec ses rêves d’adolescent et de jeune homme. Il était encore “à la merci” de son père et ne pouvait en faire abstraction, qu’il s’agisse de son avenir ou de son mariage”<sup>326</sup>.

La autoridad de Ḥāyḥ Muḥammad en el espacio propio de su casa se revela de manera más clara y violenta cuando viola a Yasmin, la preferida de sus sirvientas, por su belleza y vitalidad. Ḥāyḥ Muḥammad interpreta la religión a su favor para legitimar

---

<sup>324</sup> AL-NASSĀY, *Al-Adab al-‘arabī fī l-Magrib al-aqṣā*, 258.

<sup>325</sup> *Le passé enterré*, 96.

<sup>326</sup> *Le passé enterré*, 136.

su deseo y alcanzar su objetivo, Yasmin. El monólogo interior de Ḥayy Muḥammad refleja esta idea:

“Les esclaves sont déclarés licites par Dieu, et Yasmine est mon esclave; elle est là aussi pour le plaisir, et pas seulement pour le travail et la peine. Nos glorieux ancêtres n’ont pas dédaigné les concubines, et nos aïeux ne s’en privaient pas”<sup>327</sup>.

Halim Barakat describe al personaje de Hayy Muhammad, como reflejo de un tipo de burguesía presente en la sociedad árabe, de esta manera:

“Hajj Muhammad, the patriarch of such a notable family, believes that what he owns has been given to him by God “What my right hand possesses is part of what God had rendred halal (allowed)”, this “pious man says God garanted him her (a concubine`s ) neck, the novel comments, and his “respected” wife had to accept it. (The same attitude on the part of traditional bourgeoisie are also explored in the works of Naguib Mahfouz (...). Ghallab’s characterization is only one exemple of the delicated balance achieved by the elite through use of class, family and religion to legitimize domination. All three institutions continue to be central to the prevailing social organization in societies in which the traditional bourgeoisie remains in control.”<sup>328</sup>

Las palabras de Ḥalīm Barakāt subrayan hasta qué punto está difundido dentro de la burguesía tradicional árabe interpretar la religión a su favor. En este caso, Ḥayy Muḥammad se permite disfrutar de Yasmin y dominarla, porque piensa que es propiedad suya, como otras cosas que posee. Pero espera para hacerlo a que Jaddūy, su esposa, se haya ido de casa para asistir a la boda de su hermana Zaynab. El escenario de la violación de Yasmin es, pues, el palacete. El narrador narra este acontecimiento con una gran profundidad psicológica y detalla dramáticamente todos los elementos espaciales, y esa noche brumosa en que tiene lugar.

---

<sup>327</sup> *Le passé enterré*, 38.

<sup>328</sup> BARAKAT, *The Arab world*, 65.

## 4.6. Lugares de acción dramática.

Los lugares de acción son particulares y bien delimitados. En relación con este episodio de la novela, vamos a escoger los dos lugares que consideramos de acción, de información y de dramatización:

1) El palacete de Ḥaŷŷ Muḥammad, donde se desarrolla la acción de “la noche de la violación de Yasmine”;

2) La casa de Ben Kirān, lugar donde se nos da información sobre el comercio de esclavas.

En estos dos lugares el narrador dinamiza el ambiente con varias técnicas narrativas como las repeticiones y las descripciones, necesarias para recrear un espacio concreto, como dice Françoise van Rossum-Guyon:

“(…) Les variations apportent à chaque répétition des éléments supplémentaires qui ne nient pas les précédents mais au contraire s’y ajoutent en consolidant les lieux et la durée dans l’esprit du lecteur. Les descriptions analogues d’aspects variés démultiplient l’espace”<sup>329</sup>.

En el palacete el narrador dinamiza los elementos del espacio y multiplica las descripciones y las diferentes situaciones del acontecimiento, y podemos percibir, como dice Rossum-Guyon, un espacio más amplio. Le sirve también para, a través de sus particularidades, “construire l’aventure de son personnage”<sup>330</sup>. Aquí el narrador recrea los símbolos de un espacio perverso característico de Ḥaŷŷ Muḥammad.

### 4.6.1. Análisis poético del espacio.

#### 4.6.1.1. El palacete de la familia Thāmī.

El palacete se transforma en un lugar de acción (*lieu d’action*) en la noche de la violación de Yasmine. Su descripción nos hace creer la realidad objetiva del suceso. El

---

<sup>329</sup> ROSSUM-GUYON, Françoise van, *Critique du roman. Essai sur La modification de Michel Butor*, Paris: Gallimard, 1970, 110.

<sup>330</sup> ROSSUM-GUYON, *Critique du roman*, 215.

narrador narra los hechos en función de la psicología, los movimientos y las decisiones de Ḥaṣṣy Muḥammad. La escena empieza inmediatamente después de que Jaddūy, la esposa del Ḥaṣṣy, deje el palacete para asistir a la boda de su hermana Zaynab. El narrador utiliza de manera artística todos los elementos del espacio para dramatizar dicha noche: los objetos, las imágenes y las circunstancias; el maullido de un gato, la oscuridad, los escondites de Yasmine y los gritos de al-Ḥaṣṣy; todos estos elementos forman una constelación para transmitir el comportamiento perverso y concupiscente del personaje, transmiten un sentido de lugar.

“Souvent cette spatialité évocatoire, reste très vague. Les personnages qui nous parlent ou dont on nous parle sont “vus quelque part” et c’est tout. Brume qui va bientôt se différencier car nous savons bien qu’on ne parle pas, n’agit pas de la même façon dans un salon, une cuisine, un bois, ou un désert. Il faudra donc nous indiquer “le décor”, c’est-à dire les qualités propres du lieu”<sup>331</sup>.

Es importante, pues, que los personajes actúen en un espacio adecuado a su función dramática. El narrador de *Dafanna al- māḍī* ha elegido el palacete como lugar que se asocia a Ḥaṣṣy Muḥammad, el dueño de este lugar, y donde se manifiesta su carácter autoritario, especialmente en su relación con Yasmine. Como nos dice Jean-Pierre Goldestein:

“Pourquoi l’action d’un roman se situe-t-elle dans tel endroit plutôt que dans tel autre? (...) l’espace romanesque que sert-il uniquement de décor ou occupe-t-il un rôle à part entière dans le développement de la fiction? (...) Dans la littérature romanesque à effets représentatifs qui aujourd’hui encore domine, le lieu n’est pas gratuit. Ce n’est pas un lieu dépeint en soi; il s’inscrit dans l’économie du récit à travers un dressage rhétorique implicite du lecteur. Le lecteur en présence d’une description, ne peut pas penser in *petto* que “quelque chose va se passer là”. (...) Mais c’est aussi donner à lire que ce lieu précis, choisi parmi tant d’autres possibles, servira à la dramatization de la fiction”<sup>332</sup>.

---

<sup>331</sup> BUTOR, Michel, “Espace du roman”, *Répertoire II*, Paris: Minuits, 1964, 45.

<sup>332</sup> GOLDESTEIN, *Pour lire le roman*, 96.

El lugar de la acción en la novela no es gratuito porque va a contener el desarrollo de los hechos. Así mismo, los ámbitos de actuación son a menudo seleccionados y representados en una relación metonímica con el principal personaje vinculado a ellos, como una proyección de algunas ideas, deseos, carácter, etc<sup>333</sup>. Ḥayy Muḥammad está retratado presentando una serie de cosas que producen una imagen que va construyendo el narrador a lo largo de la descripción.

Pero vayamos por partes. En primer lugar, la presencia del gato grande en este momento anuncia el instinto animal del personaje. En segundo lugar, los maullidos van a contagiar a Ḥayy Muḥammad que acabará llamando a gritos a Yasmine cuando pierde la paciencia. En tercer lugar, la puerta significa la esperanza, porque es el medio por donde entrará Yasmine. En cuarto lugar, cuando la niebla cubre la residencia, el narrador nos anuncia que va a suceder algo que se asocia simbólicamente con la oscuridad y la opacidad, es decir, la injusticia y el daño moral y físico que produce Ḥayy Muḥammad a Yasmine. El narrador lo describe de la manera siguiente:

“Ses yeux étaient fixés au rideau qui masquait la porte; haletant, il épiait les ondulations. “Il remue...non...c’est seulement la brise qui joue avec le tissu léger...ces nuits du printemps...(…) Le rideau se gonfla de nouveau, découvrant presque entièrement la porte: “c’est elle!” (...) Il en perdit la tête. Il allait se secouer, se dresser sur son lit, quand un miaulement se fit entendre: un gros chat, familier de la maison qui s’introduisait souvent jusque dans sa chambre. Pour un peu, il aurait déversé sa colère sur ce coquin de chat qui l’avait mis hors de lui; mais il s’efforça au calme et maîtrisa ses nerfs en déroute. (...) Il retourna sur ses pas, plus fort, plus excité, déchaîné, il releva violemment le rideau. L’obscurité lui fait l’effet d’un rapace fondant (...) De plus en plus troublé, il esqua un recul; mais aussitôt il demanda secours au ciel; levant les yeux vers la clarté de la lune (...) mais au ciel il ne trouva que la voûte des étoiles brillantes, dispersées ça et là...”<sup>334</sup>.

Este texto describe el egoísmo, la naturaleza concupiscente y la ansiedad del personaje por no haber conseguido la obediencia de Yasmine. Se mencionan objetos y elementos que pueden desviar la ansiedad, como la ventana que puede ofrecer un

---

<sup>333</sup> VALLES CALATRAVA, *El espacio en la novela*, 24-25.

<sup>334</sup> *Le passé enterré*, 40-41.

respiro, o el cielo lleno de estrellas luminosas que ayudan a meditar, pero al personaje no le influyen estas cosas y se vuelve cada vez más violento y sólo piensa en su orgullo y en su deseo:

“Son orgueil allait-il souffrir l’escapade d’une esclave faite pour obéir à un maître absolu? »<sup>335</sup>.

« –Yasmine! Yasmine! Yasmine!

Répété par les coins et recoins de la demeure, le cri s’éleva dans le silence opaque de la nuit -vrai cri de douleur, hurlement, de loup blessé- entendu par tous les habitants de la maison”<sup>336</sup>.

El narrador ha conseguido construir un significado sobre el personaje y una semántica del lugar (el palacete) gracias a los detalles y algunos objetos del espacio. “Pour réaliser une telle mise en place, on fera nécessairement intervenir des détails, ou des objets (...)”<sup>337</sup>. Los detalles se manifiestan en varias cosas, la oscuridad, la claridad de la luna, las estrellas dispersas, la ventana con las cortinas, los gritos, todo ello son símbolos para recrear el personaje dentro de su naturaleza.

“(...) Ce type de description de l’espace romanesque requiert un personnage susceptible de voir quelque chose. L’existence de ce que Ph. Hamon appelle milieu transparent (porte ouverte, fenêtre, vitrine, vitre, etc...) et l’arrêt momentané du déroulement narratif (...)”<sup>338</sup>.

La descripción de Gallāb efectivamente contiene ese "medio transparente" y contribuye a la dramatización de los acontecimientos a través de dos situaciones: la agresividad del Ḥayy Muḥammad y la vulnerabilidad de Yasmine. Ciertamente estas imágenes de *Dafanna al-māḍī* se quedan en la memoria de cualquier lector. “La última cualidad de las descripciones, la más importante, es el arte de dramatizar, de poner pasión en la descripción, que responde al interés de la narración”<sup>339</sup>. Tenemos entonces una descripción del espacio que refleja una imagen propia del personaje dentro de un sistema complejo de significaciones tanto sociales, como religiosas y psicológicas.

---

<sup>335</sup> *Le passé enterré*, 41.

<sup>336</sup> *Le passé enterré*, 42.

<sup>337</sup> BUTOR, *Espace du roman*, 45.

<sup>338</sup> GOLDESTAIN, *Pour lire le roman*, 95.

<sup>339</sup> HAMON, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, 31.

Más superficialmente, al-Nassāy considera que la descripción de Ḥayy Muḥammad profundiza en la psicología del personaje y lo muestra como un hombre lascivo, siempre agitado, excitado, que nunca se siente satisfecho. El hecho de la violación de Yasmine se dinamiza cuando el narrador utiliza una serie de retrospectivas y el monólogo interior para describir el deseo sin límites de Ḥayy Muḥammad<sup>340</sup>.

Podemos concluir este punto resumiendo que el narrador ha enfocado el personaje en su espacio propio de su casa, para proporcionar información sobre él y sobre las historias de las sirvientas en los espacios privados de Fez. En la escena del palacete el narrador hace resaltar la verdadera faceta de Ḥayy Muḥammad e incorpora el principio dramático de la historia de Yasmin como esclava indefensa frente a su amo que la explota sexualmente. El autor denuncia el tema de la esclavitud con medios literarios, como lo hemos analizado. El tema de la esclavitud toma cuerpo en la casa de Ben Kīrān, como veremos en el siguiente punto.

#### 4.6.1.2. La casa de Ben Kiran y el tema de la esclavitud.

La casa de Ben Kīrān es el lugar donde este encierra a mujeres y niñas robadas y las prepara para empezar una nueva vida de esclavitud.

El narrador ha recurrido a la descripción para evocar este lugar con sus características:

“Elle se rapelle la maison Ben Kirane (...) c’était une méchante bicoque sombre; la porte de bois annonçait plutôt un bain public vétuste, ou un jardin à l’abandon dans quelques faubourgs. Une serrure de bois la fermait de l’intérieure; un petit guichet permettait de passer la main pour actionner la clef de bois. Par derrière, un long couloir obscur aboutissait à une petite tour éclairée d’un tour balfard.”<sup>341</sup>

Desde el exterior la imagen de la casa de Ben Kīrān despierta la curiosidad y el interés del lector y su deseo de conocer lo que sucederá después. Es un recurso

---

<sup>340</sup> AL-NASSĀY, *Al-Adab al-‘arabī*, 245.

<sup>341</sup> *Le passé enterré*, 30.

novelístico frecuente, como dicen Bourbeuf y Ouellet: “La nécessité d’établir une correspondance entre l’histoire et le milieu ambiant et les effets que l’on peut tirer de cette correspondance on été depuis longtemps reconnus par les romanciers.”<sup>342</sup>

Desde fuera la casa de Ben Kīrān es extraña, pero poco a poco el narrador va introduciendo su cámara para describir el espacio interior y sus connotaciones. Una vez dentro de la casa, el narrador describe los elementos y los objetos más significativos del espacio y donde se va a desarrollar la acción de compra-venta de las niñas robadas -una de ellas es Yasmine- y esclavas en el futuro. Como señala Rossum-Guyon, “Les objets décrits prennent valeur de symboles. Là aussi, ce sont les choses mêmes qui se modifient de sorte que “le spectacle n’est plus un décor où va se passer l’action, il est l’action même”<sup>343</sup>.

La descripción de los detalles no solo construye la imagen de la casa, sino también refuerza el símbolo que transmite; y suscita un efecto de imagen sobre el lector. En su libro *Les formes de construction du récit*, E. Lammert señala que:

“La description a lieu dans une perspective selon laquelle le narrateur se rapproche le plus possible de l’objet décrit. (...) ici, le narrateur suspend le cours du temps; le moment présent s’intemporalise dans la représentation et cette proximité a pour conséquence de renforcer au maximum “l’effet d’image” sur le lecteur. Nous entendons le mot “image (Bild) au sens de Kayser comme une description fermée suscitant immédiatement l’illusion. Intemporalité et corrélativement absence de mouvement, sont ses caractéristiques. Elle est pour cette raison éminemment susceptible de servir de support au symbole, aussi bien dans la poésie que dans la littérature”<sup>344</sup>.

Para reforzar el efecto de la imagen, el narrador describe primero la casa de manera desagradable, y la palabra *méchante bicoque* adelanta el significado de cómo es la casa en el interior. Al mismo tiempo la descripción es como un cuadro que invita al lector a contemplar la imagen y sentir su mediocridad, porque es mala, oscura. Esta imagen se asocia con Ben Kirān, el mercader de esclavos, porque es malvado (*méchant*)

---

<sup>342</sup> BOURNEUF, R. et R. OUELLET, *L’univers du roman*, Paris: Presses Universitaires de France, 1972, 113.

<sup>343</sup> ROSSUM-GUYON, *Critique du roman*, 104.

<sup>344</sup> ROSSUM-GUYON, *Critique du roman*, 103.



como la misma casa. La descripción preparatoria sirve para formar una nítida imagen de Ben Kīrān.

Ben Kīrān refuerza el significado de la casa. Este personaje es diferente de Ḥāyḥ Muḥammad en su aspecto físico y su situación social, pero el espacio del palacete y de la casa de Ben Kīrān se ambientan y se nutren de la autoridad absoluta que ejercen los dos personajes. El narrador describe a Ben Kīrān de la manera siguiente:

“(..) Sur ce siège trônait une masse de chair et de graisse empaquetée de djellabas jadis noires et blanches, on n’y distinguait qu’une face congestionnée, enfouie dans des haillons destinés à rechauffer ce visage rouge et replet. C’était le marchand d’esclaves. (...) C’était un homme de soixante ans passés, petit, ventru, à la barbe blanche. Sa voix tonitruante terrifiait son entourage (...) Mais très vite son sourire revenait à ses traits se détendaient, surtout quand il voyait un nouveau client ou une nouvelle pensionnaire. Apparemment, ces colères instantannées faisaient partie des techniques du métier. Il voulait apprendre aux esclaves l’obéissance, la submission, la conscience de leur bassesse. Pour cela, il hurlait des menaces chaque fois qu’une de ses pensionnaires faisait quelque chose qui déplaisait au grand patron”<sup>345</sup>.

La casa de Ben Kīrān es el lugar donde vienen los burgueses de Fez para comprar niñas y mujeres y las convierten en esclavas, como en el caso de Yasmine, Ÿohara y otras. Pero, como “(...) Ces lieux évoqués développent, d’autre part, leurs pouvoirs, rayonnent sur l’ensemble de la situation, la transformant, la modifiant”<sup>346</sup>, en la representación del espacio de la casa, desde el punto de vista de una sirvienta, vemos una imagen bien distinta y aterrorizadora:

“Elle ouvrit les yeux sur cette bizarre demeure et ce groupe de femmes et de jeunes filles, d’âge et de nuance de peau différents. Il y avait des brunes, des noires, des blanches, toutes s’adonnaient aux taches de la maison, terrorisées par le maître obèse vissé à sa place sur le banc (...) malheur à celle qui

---

<sup>345</sup> *Le passé enterré*, 30-31.

<sup>346</sup> ROSSUM-GUYON, *Critique du roman*, 198.

enfrenait un ordre, le fouet pendu au mur, derrière le négrier, veillerait à la ramener dans le droit chemin”<sup>347</sup>.

En esta representación de la casa, a través de la percepción de otro personaje, se describe una cárcel, cuyo carcelero es Ben Kīrān. Se trata de una cárcel que está ambientada en una atmósfera opresiva, caracterizada por el terror y las amenazas. Es un lugar clave de la narración y sirve al argumento para el desarrollo de los hechos en relación con personajes como Yasmine, Maḥmūd, Jaddūy y Ḥāyḥ Muḥammad.

El espacio de la casa se traduce y se refleja desde el comportamiento de Ben Kīrān, que proyecta un ambiente y una sensación de extrema autoridad. La casa es un centro de explotación e injusticia, tanto por parte de Ben Kīrān como de Ḥāyḥ Muḥammad, quien ha comprado a Yasmine como se compra un cordero. Y el narrador carga el espacio con una atmósfera de angustia, la que sienten los personajes<sup>348</sup>.

Yasmine y los esclavos de la obra en general son personajes invisibles, sumisos, y no tienen voz para protestar (a diferencia de ‘Abd al-Raḥmān, ‘Abd al-‘Azīz o Ḥāyḥ Muḥammad). Históricamente, los esclavos no han tenido un discurso propio sobre la esclavitud, pero el narrador omnisciente intenta introducir las inquietudes de un personaje convertido en esclava:

“Elle ne comprenait pas le sens de ces déplacements incessants autour d’elle, ni le mystère de cette étrange maison; elle n’avait pas non plus saisi le sens de la conversation entre le cavalier et l’homme accroupi sur le banc dans le vestibule. Elle se demandait le sens de ces mouvements bizarres que l’homme lui avait fait exécuter tout en examinant son visage, sa poitrine et son dos. Et sa perplexité augmentait encore en entendant cette dame parler de “maître”, de “vente”, sans attendre une réponse adéquate”<sup>349</sup>.

La novela narra el proceso de la esclavitud de Yasmine. El narrador introduce el relato como retrospectiva, pues, según el orden de la historia, este acontecimiento

---

<sup>347</sup> *Le passé enterré*, 32.

<sup>348</sup> “L’espace oppressant (...) Parfois il fait couvrir la haine ou la révolte au cœur d’un personnage”, como dicen BOURNEUF - OUELLET, *L’univers*, 126, que también reconocen otras funciones del mismo: “Amical ou hostile, l’espace dans le roman apparaît aussi avec un degré variable de fluidité ou de densité, de transparence ou d’opacité”, BOURNEUF - OUELLET, *L’univers*, 125.

<sup>349</sup> *Le passé enterré*, 31.

debiera haberse mencionado antes. Pero el autor prefiere narrar el tema de la esclavitud desde un punto de vista espacial, en la casa de Ben Kīrān.

« Elle essaya d'appeler au secours, mais ses cris se perdirent dans l'espace infini. (...) Le cavalier resta peu de temps avec elle dans une ville lointaine, qu'elle entendit appeler Marrakech; elle n'en vit rien d'autre qu'une maison misérable dans un coin obscur de la ville. Elle y entra de nuit elle y en sortit. Puis elle fut transportée à Fès, où elle passa le reste de sa vie. Elle était restée quelques jours chez Ben Kirane, puis son nouveau maître, Haj Muhammad Thami, l'avait emmenée chez lui »<sup>350</sup>.

Especialmente significativo, la casa de Ben Kīrān es un lugar clave del proceso de la esclavitud de Yasmine y otras esclavas de Ḥayy Muḥammad. Es en este pasaje donde se amontona la información general sobre la esclavitud, uno de los temas centrales de la obra. El autor a través de Yasmine plantea el tema de la esclavitud de la sociedad de Fez antes de la independencia. Efectivamente, la casa de Ben Kīrān muestra una realidad vivida en Marruecos antes de la independencia; representa la micro realidad de un espacio laberíntico, que nos recuerda el espacio de la época preislámica, de la Yāhiliyya, representa un espacio donde faltan estabilidad, seguridad y organización sociopolítica.

Pero, además, la casa de Ben Kīrān es un lugar "cibernético", en el sentido en que lo define Philippe Hamon, cuando dice "qu' il existe une classe des lieux qui sont les lieux cybernétiques, c'est-à-dire " les endroits où se stocke, se transmet, s'échange, se met en forme l'information", par exemple les coins à confidences, les salons de rencontres, les lieux de passage."<sup>351</sup> Y también es un lugar de transformación de los personajes, porque pasan de una situación a otra.

Para concluir este apartado de los espacios poéticos en *Dafannā al-māḍī*, quisiera señalar que Gallāb tiene un talento especial para transmitir el concepto de espacio novelístico, especialmente cuando se trata de describir a personajes como Ḥayy Muḥammad y Ben Kīrān en los lugares que se asocian a sus actividades y sus actuaciones. El lector percibe el espacio mediante percepciones visuales y auditivas,

---

<sup>350</sup> *Le passé enterré*, 29.

<sup>351</sup> MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris: Presses Universitaires de France, 1980, 193, que cita a Philippe Hamon, "Le savoir dans le texte", *Revue des Sciences Humaines*, 1975, n° 4, 489-499.

como en “la noche de la violación de Yasmine”, cuando el palacete se transforma en escena de los acontecimientos y en lugar de acción. El palacete guarda una evidente relación con las determinaciones semánticas, y espacio-temporales, y ese lugar ficticio “real” refuerza un modelo del mundo. El otro espacio que he querido destacar, la casa de Ben Kīrān, ofrece los mismos elementos semánticos del palacete porque tienen en común el ambiente de autoridad, explotación y represión. Es más, los objetos de la casa de Ben Kīrān crean el ambiente, es decir, amueblan el espacio, como ocurre con el látigo. “Malheur à celle qui enfrenait un ordre! Le fouet pendu au mur, derrière le négrier, veillerait à la ramener dans le droit chemin”<sup>352</sup>.

#### 4.6.1.3. La narratividad del espacio. Los objetos y los muebles.

La novela en su totalidad no describe con precisión los detalles del espacio, como los objetos que ambientan el lugar y que proporcionan la mirada semántica que interpreta estos objetos más allá de su mera presencia. Los motivos de esto residen en que la noción del espacio es una noción histórica, y según qué épocas prevalecen algunos lugares o determinadas sensaciones. Como dice Michel Butor:

“Si dans le roman du dix-huitième siècle, les objets n’interviennent pas beaucoup, c’est que la société apparaît encore comme stable, et ces objets sont donc “donnés.” À partir de la révolution, les objets importent de plus en plus parce que dans l’instabilité sociale, dans le bouleversement intérieur des personnages, les objets, et en particulier les meubles, les objets ménagers, sont un des points de repère les plus sûrs”<sup>353</sup>.

A pesar de que el espacio y el tiempo de la novela occidental es totalmente diferente al de la novela árabe, porque el espacio y tiempo de cada cultura influye en el género, es curioso constatar que en la primera etapa de la novela marroquí la narrativa no evocaba, de manera precisa, los objetos del espacio. Es lo que ocurre en *Dafannā al-maḍī*, donde no aparecen los objetos ni los muebles, excepto en pocas ocasiones, probablemente porque el autor transmite una imagen de la sociedad como estable,

---

<sup>352</sup> *Le passé enterré*, 32.

<sup>353</sup> BUTOR, “Philosophie de l’ameublement”, en *Répertoire II*, 56.

como nos dice Butor de la novela del XVIII. Con todo, los objetos y los muebles forman parte de la organización del espacio y su relación con los personajes, “la novela precisa los perfiles de los personajes por relación a los lugares donde viven y a los objetos de que se rodean”.<sup>354</sup>

#### 4.7. El ámbito de ‘Abd al-Raḥmān.

En el discurso de la novela, el autor describe a ‘Abd al-Raḥmān como un héroe. Su actitud es casi mítica porque desafía a su padre y al colonialismo, que encarnan la idea del pasado que el protagonista quiere enterrar. Y es así como el personaje se ve a sí mismo:

«À bout de patience ‘Abderrahman murmura:

-Ceux-là, la prison, le fouet et la déportation en feront des héros»<sup>355</sup>.

Aḥmad al-Madīnī señala que la construcción ‘Abd al-Raḥmān es simple y transmite las ideas políticas del autor. El protagonista está demasiado preocupado por la situación política del país y actúa como si tuviera una varita mágica para solucionar todos los problemas y alcanzar la independencia<sup>356</sup>.

Aquí, muy claramente, el personaje se ha convertido —ocurre en muchos casos, como señala Javier del Prado Biezma<sup>357</sup>— en uno de estos “personajes [que] se convierten en verdaderos instrumentos del discurso dominante- o el discurso que el yo—autor quiere comunicar como suyo”.

La trayectoria del protagonista para realizar su papel ideológico empieza en su barrio, en al-Mojfiyya, en el palacete, la plaza, la escuela, el cementerio y vuelve a al-Mojfiyya. Y los espacios se recrean, la mayoría de las veces como descripción y discurso del narrador más que como lugares de acción.

---

<sup>354</sup> BOBES NAVES, María del Carmen, *Teoría general de la novela. Semiología de “La Regenta”*, Madrid: Gredos, 1985, 199.

<sup>355</sup> *Le passé enterré*, 118-119.

<sup>356</sup> AL-MADINI, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 266-267.

<sup>357</sup> PRADO BIEZMA, *Análisis e interpretación de la novela*, 96.

#### 4.7.1. Metáfora del movimiento espacial de ‘Abd al-Raḥmān.

El discurso sobre el protagonista se realiza en los siguientes espacios:

##### 4.7.1.1. El palacete.

Es el escenario principal, donde tiene lugar el conflicto de ‘Abd al-Raḥmān con Ḥāyḥ Muḥammad. Un breve diálogo —ya hemos visto algún otro— ilumina el problema:

-Vous êtes dans l’erreur, parce que vous croyez que le pays protecteur vous accordera l’indépendance.

Abderrahman s’arma de courage:

-Nous n’avons pas cru un seul jour qu’il nous accordera l’indépendance! Nous croyons que nous, nous la prendrons”<sup>358</sup>.

##### 4.7.1.2. La escuela tradicional (*al-msīd*).

La escuela tradicional (*al-msīd*) es un espacio cerrado por su carácter represivo, donde sufren todos los que se encuentran allí. El narrador lo describe de la manera siguiente:

« Le m’sid, c’était une prison où souffraient également prisonniers et gardiens: Le fqih ne pouvait le quitter pour respirer un peu de liberté et de repos (...);le fqih alors, d’un rude coup de baguette sur la tête, le visage ou le dos, les tirait du sommeil. (...) Durant les longues journées, Abderrahman subissait la triple épreuve de l’été, du m’sid et du fqih, et cela jusqu’à ce que la nuit vienne apaiser ce feu terrible »<sup>359</sup>.

---

<sup>358</sup> *Le passé enterré*, 207.

<sup>359</sup> *Le passé enterré*, 94-95.

Es un espacio no deseado por el protagonista, pero deseado por su padre. Gracias a la mediación de su madre Jaddūy, el personaje se desplaza a otro: la escuela moderna.

#### 4.7.1.3. La escuela moderna.

‘Abd al-Raḥmān descubre un nuevo mundo en la escuela y conoce a François. Los alumnos respetan y admiran al profesor francés porque es moderno, civilizado y disciplinado. El narrador hace una descripción de François y al-Yāzḡī que simbolizan la eficacia de la enseñanza moderna.

« François était conscient de sa mission à la fois intellectuelle et humaine et tenait à la remplir, soucieux de sa responsabilité. (...) Lyazighi avait lui aussi le sens de sa responsabilité, mais elle consistait à dicter, dans un chahut énervant, ce qu’il avait lui-même appris par coeur, avec des gestes inexpressifs et mal calculés, tendant le doigt ou battant des mains sans raison précise »<sup>360</sup>.

En esta la descripción el narrador insiste sobre el valor de la enseñanza moderna que representa François. Para ‘Abd al-Raḥmān, la escuela es un espacio abierto al aprendizaje y a la contemplación de las ventajas de la cultura occidental, que ha aportado valores necesarios en su época para abrir el camino hacia la libertad. Dicho esto, hay que señalar que la escuela, en la época colonial, se limitaba a recibir a los hijos de las familias privilegiadas y de algunas de las familias de los artesanos de Fez, como es el caso de Namus, el protagonista de *Fez es un espejo*, de Abdellatif Laâbi, en cambio las mujeres no tenían acceso a la enseñanza, como en el caso de Aīša, la herana de ‘Abd al-Raḥmān.

Sin embargo, ‘Abd al-Raḥmān no se realiza políticamente en la escuela, sino en la cárcel.

---

<sup>360</sup> *Le passé enterré*, 100.

#### 4.7.1.4. La cárcel.

La cárcel es el lugar donde el protagonista se realiza políticamente. He señalado antes que la cárcel en la narrativa de Gallāb tiene connotaciones positivas, en lugar de las negativas, como es habitual; suele ser una metáfora de la resistencia y el triunfo final. Es un lugar deseado por ‘Abd al-Raḥmān y por eso expresa placer, satisfacción y orgullo de estar encerrado por una causa. ‘Abd al-Raḥmān va a prisión por haber estado en las callejuelas de Fez durante los disturbios y participar en las manifestaciones. En la prisión el personaje evoluciona y alcanza madurez política y serenidad.

#### 4.7.1.5. El cementerio de Sidi Mbara.

El cementerio de Sidi Mbara es el espacio de la muerte y del entierro de Ḥayy Muḥammad; simboliza el entierro del pasado y anuncia el futuro con el retorno del rey.<sup>361</sup>

« Au cimetière de Sidi Mbara, Abderrahman recevait les condoléances, la voix étranglée par l’émotion. Abdallah se détacha du groupe, l’embrasse en lui faisant ses condoléances, puis lui chuchota à l’oreille:

-Réjouis-toi: le roi est revenu aujourd’hui... et il a proclamé l’indépendance »<sup>362</sup>.

---

<sup>361</sup> No deja de ser interesante esta doble perspectiva del cementerio. En cierto modo, hace pensar en la descripción de este espacio, el cementerio musulmán, por Aida Youssef Hoteit (*Cultura*, 139): “un espacio abierto al más allá, donde las tumbas, al igual que las mezquitas actúan litúrgicamente y expresan, en términos arquitectónicos, el eje horizontal. Los cuerpos se entierran en postura yacente, en ángulo recto con la *qibla*, de manera que podrían estar de cara a la Meca si se pusieran de lado. Así el creyente disfruta de la misma relación material con la *qibla* tanto en vida como después de la muerte. El jardín funerario es uno de los símbolos más profundos y satisfactorios del Islam. En esencia es el jardín paradisiaco, que a su vez no es otra cosa que el jardín primordial que el hombre perdió por el pecado. Césped, flores y árboles son inseparables del culto musulmán a los muertos”.

<sup>362</sup> *Le passé enterré*, 277.

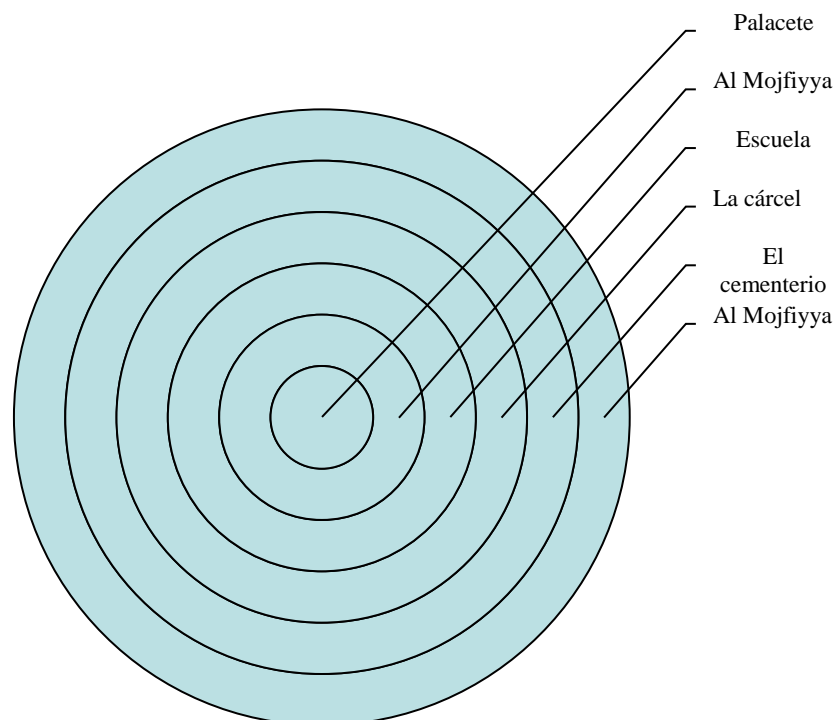


#### 4.7.1.6. Retorno de ‘Abd al-Raḥmān a al-Mojfiyya.

Después de la muerte de Ḥāỵy Muḥammad, ‘Abd al-Raḥmān frecuenta su barrio al-Mojfiyya, pero de manera diferente a su padre. La plaza era el lugar donde jugaba cuando era niño, y asistía a las escenas de Bu Rosayen que imitaba al profesor al-Yāzḡī. Y más adelante debatía temas políticos en su juventud.

La plaza de al-Mojfiyya es el espacio que reúne a todos los habitantes del barrio de todas las clases sociales. La plaza es un lugar de acoplamiento entre el pueblo y la nueva burguesía representada por ‘Abd al-Raḥmān.

#### 4.7.1.7. Esquema de la metáfora del movimiento espacial de ‘Abd al-Raḥmān en el espacio urbano tradicional. (Figura 2).



(Figura. 2).

La figura dos muestra el ámbito de ‘Abd al- Raḥmān. Estos espacios se recrean a través de la descripción y pocas veces el narrador sitúa la acción en ellos. En el ámbito del protagonista los lugares son tránsitos de su trayectoria marcada para enterrar el pasado del padre y de la colonización. La figura establece la idea de la metáfora del

espacio circular, es decir, el protagonista empieza su trayectoria en el espacio para cumplir su misión desde el palacete, sigue hacia el barrio de al-Mojfiyya, la escuela, la cárcel, el cementerio; su movimiento es circular porque vuelve al palacete y a la plaza de al-Mojfiyya. La mezquita no figura en el diseño porque se representa como discurso emocional, y solo tiene un papel transitorio, porque después de la oración el protagonista se manifiesta en las callejuelas para acabar en la cárcel.

Después del cumplimiento de su trayectoria, marcada por su triunfo, ‘Abd al-Raḥmān vuelve a la plaza como un nuevo burgués. Aunque la trayectoria espacial del protagonista es diferente de la de su padre, la novela no rompe con el esquema espacial de carácter circular, el protagonista vuelve a circular en al-Mojfiyya como lo hacía su padre antes, la única diferencia reside en que Ḥāyî Muḥammad representaba la burguesía tradicional mientras ‘Abd al-Raḥmān representa la nueva burguesía.

La novela recrea otra coordenada espacial cuando el protagonista atraviesa la muralla de la ciudad islámica para visitar la casa de Madelaine. Este movimiento revela otra faceta del personaje como protagonista romántico, pero el narrador rompe con esta historia y ‘Abd al-Raḥmān vuelve dentro de la muralla.

#### 4.7.2. La influencia de la casa de Madelaine sobre ‘Abd al-Raḥmān.

‘Abd al-Raḥmān intenta pasar los límites desde la ciudad tradicional a la ciudad nueva para visitar a Madeleine, con la cual no ha llegado a desarrollar una relación afectiva. Cuando ‘Abd al-Raḥmān intenta desplazarse para visitar a Madelaine, su intención no solo es visitar a su familia, sino encontrar puntos de intersección entre los valores en los que él cree, como la modernidad y solidaridad de la cultura occidental:

« Madelaine travaillait dans une banque, et n’était pas encore contaminée par la mentalité raciste. Elle trouvait du plaisir à causer avec Abderrahman; il incarnait un aspect de ce pays qu’elle aspirait à découvrir.

(...) Abderrahman n’était pas moins captivé que Madelaine. Il découvrait à son tour le visage de ses envahisseurs qui se conduisaient en maîtres absolus du pays et excitaeint sa colère, le visage. À l’école, le professeur lui avait fait découvrir l’aspect culturel et scientifique de la nation colonizatrice. Madelaine

lui révélait le côté esthétique et espirotuel d'une nation connue pour sa beauté et sa douceur »<sup>363</sup>.

El papel de 'Abd al-Raḥmān en la casa de Madelaine es satisfacer su curiosidad sobre la cultura occidental. En su visita conoce aspectos positivos los franceses. El desplazamiento del protagonista a la nueva ciudad le permite descubrir un espacio nuevo abierto al amor y a nuevas sensaciones. Así dice el narrador:

La jeunesse d'Abderrahman s'ouvrait à l'avenir; le révolutionnaire était aussi un être humain; il commençait à s'ouvrir à l'amour»<sup>364</sup>.

«Madelaine, avec sa conversation aisée et spirituelle, son sourire et son regard lumineux, se livrait à coeur ouvert; lui n'agissait ni en séducteur ni en soupirant. Il était conquis par cette nouveauté chez Madelaine, qui leur permettait des entretiens sans écran ni complexe »<sup>365</sup>.

'Abd al-Raḥmān conquista el espacio de la ciudad nueva para conocer a los padres de Madelaine, que forman parte de los intelectuales franceses:

«Un jour elle l'invita à l'improviste à rendre visite à ses parents et à prendre un repas en famille. Elle leur avait parlé de cette amitié, et ils avaient souhaité connaître son ami marocain «qui, disait-elle en riant, avait sauté le mur pour lier amitié avec une jeune fille de derrière le mur»<sup>366</sup>.

'Abd al-Raḥmān ha percibido que en la casa de Madelaine reinan la paz y la armonía. No existe la autoridad ni el poder absoluto. Al padre francés le gusta la lectura, la música, la pintura y el deporte. La madre es bella, elegante, alegre y receptiva, ni supersticiosa, ni cotilla como pueden ser las mujeres de su ciudad. También ha conocido a los hermanos de Madeleine que son hijos de los mismos padres y no existen diferencias entre ellos. La casa de Madelaine inspira paz, respeto y amor. Sin embargo 'Abd al-Raḥmān, en su casa de al-Mojfiyya, no alcanza a sentir estas cualidades del

---

<sup>363</sup> *Le passé enterré*, 179-180.

<sup>364</sup> *Le passé enterré*, 180

<sup>365</sup> *Le passé enterré*, 180.

<sup>366</sup> *Le passé enterré*, 180.

espacio de la casa debido a la autoridad de su padre. La casa de Madeleine es un espacio moderno protector “uterino”. El narrador al comparar las dos casa desde la percepción del protagonista, en el fondo está reivindicando los símbolos antropológicos de carácter universal de la casa, cuyo fundamento filosófico se nos expone en la poética del espacio de Gaston Bachelard. ‘Abd al-Raḥmān descubre un nuevo mundo detrás de los muros de su ciudad. Así lo dice el narrador:

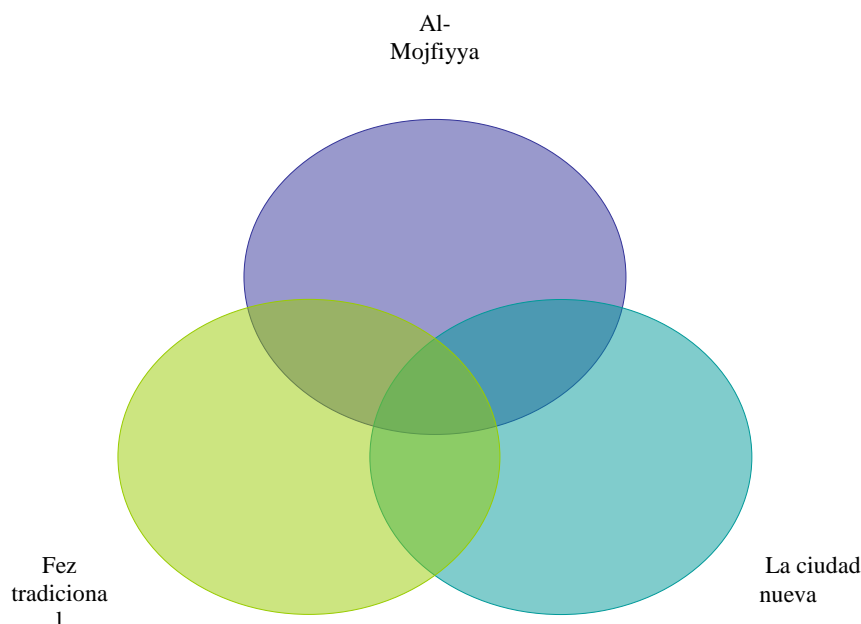
« Cette soirée lui avait révélé une autre dimension de ces étrangers qu’il avait toujours vus de derrière le mur; il n’en connaissait que l’armée, l’administration et l’autorité militaire. Non seulement il ne regrettait pas d’avoir accepté l’invitation, mais il était plein de reconnaissance envers Madelaine: elle lui avait montré un univers nouveau »<sup>367</sup>.

‘Abd al-Raḥmān, cuando traspasa los límites de la medina, descubre un nuevo espacio lleno de amor y comunicación. La conquista de la casa de Madelaine en la nueva ciudad aporta a ‘Abd al Raḥmān equilibrio. El narrador lo retrata como un ser humano y no solamente como un revolucionario. Desde esta perspectiva el espacio metafórico de la ciudad tradicional y de la nueva ciudad se interseccionan y se abren la una a la otra de la forma siguiente:

4.7.2.1. Esquema de intersección entre el espacio urbano nuevo y el tradicional. (Figura 3).

---

<sup>367</sup> *Le passé enterré*, 182.



Este esquema es la metáfora del nuevo desplazamiento de ‘Abd al-Raḥmān, cuando abandona al-Mojfiyya y traspasa el muro de Fez tradicional. Hay varios puntos de intersección entre sus sueños, los que quiere realizar en su ciudad, y lo que encuentra en la casa de Madelaine, pero este acontecimiento se detiene para que siga el argumento ideológico de la novela.

Después de la independencia este es el esquema que va adquiriendo la ciudad marroquí, que toma forma de intersección entre el casco antiguo y la nueva ciudad<sup>368</sup>, “(...) A duality between old and new cities, for example, coexistence of casba and new cities in the Magrib”<sup>369</sup>.

Aunque el protagonista ha encontrado puntos de intersección entre sus ideas sobre la modernidad en que él cree y la casa de Madeleine, elige quedarse en la ciudad tradicional porque es su verdadero espacio uterino. Fez tradicional es la guardiana de las tradiciones culturales y religiosas y donde el protagonista y su grupo planifican el proyecto de su liberación.

<sup>368</sup> Aida Youssef Hoteit, *Cultura*, 168, piensa que esta coexistencia de las dos ciudades en desarrollo paralelo no es más que el efecto de la creación pura y simple de una nueva ciudad independiente de la ciudad antigua. Este tipo de desarrollo conocido por Ispahán, Māqakes, Fez y Ankara, suscita nuevos problemas, porque cualquier tipo de coherencia parece imposible.

<sup>369</sup> BARAKAT, *The arab World*, 62.

#### 4.7.3. La problemática del argumento en la historia de ‘Abd al-Raḥmān y Madeleine.

‘Abd al-Raḥmān defiende un pensamiento moderno, pero el amor que siente por Madelaine no le ha liberado lo suficiente para considerarla como un ser humano.

“(…) Il restait aussi conditionné par son attitude vis à vis de ces étrangers: Madelaine était la fille de ceux qui posent sur nous un regard raciste. Aussi refusait-il de s’avouer ses sentiments pour elle.”<sup>370</sup>

Al mismo tiempo, el protagonista no se ha liberado definitivamente de su padre y no se atreve a revelar su secreto y defender su amor.

“J’aime Madelaine, mais quel sera le sort de cet amour? L’épouser? Rester fidèle à cet amour désespéré, malgré le temps, malgré les circonstances? Que dirait-on de moi si l’on connaissait mon secret? Et mon père? S’il savait?”<sup>371</sup>.

Cuando se trata de su amor por Madelaine, el protagonista se muestra muy reservado. La interpretación de esta idea reside en que el protagonista no quiere romper con el pasado, su cultura e identidad, y prefiere volver a su verdadera y mítica amada, Fez.

El espacio de la ciudad islámica representa la protección y la resistencia. Esta idea se encarna cuando el protagonista habla de la muralla de Fez como límite y frontera.

“Mon univers appartient au passé; il ne me permettra pas de prendre une épouse au delà du mur...ni de ce côté du mur ...Ni Madeleine ni les yeux verts ne sont pour moi”<sup>372</sup>.

---

<sup>370</sup> *Le passé enterré*, 180.

<sup>371</sup> *Le passé enterré*, 182-183.

<sup>372</sup> *Le passé enterré*, 183.

‘Abd al-Raḥmān vive dentro del límite y prefiere no atravesar el muro que le separa de Madelaine. Carlos Torres explica el límite como sigue:

“Como es obvio, el “límite” es una zona que define dónde termina o se inicia el territorio. El límite desborda lo físico para convertirse en un indicativo cultural, el inicio (o el final) de un espacio donde los hombres se reconocen como habitantes del territorio, como familiarizados con sus costumbres y todo aquel que acceda en calidad de invitado es catalogado como extranjero; y en el otro caso como advenedizo, intruso o usurpador.”<sup>373</sup>

Dentro de ese marco, Madelaine vive en la otra parte, en la ciudad nueva, donde viven los franceses. Madelaine es considerada como extranjera e intrusa porque no pertenece a la cultura de la ciudad islámica; por este motivo ‘Abd al-Raḥmān elige quedarse dentro de la antigua ciudad y rompe con las ideas arriesgadas que le pueden llevar a un nuevo conflicto con su padre y con su entorno.

Desde este ámbito, se reafirma la idea de que la estructura del relato es circular, porque el protagonista, aunque ha intentado franquear los límites, ha vuelto a la situación de partida, al espacio de su ciudad y al de su barrio al-Mojfiyya.

Como ya he señalado antes, la novela solo se centra en un conflicto, el de generaciones en relación con el tema de la independencia; por ese motivo existe un empobrecimiento de la coordenada espacial. Lotman apunta que “El concepto del argumento se halla estrechamente ligado al concepto del espacio artístico”<sup>374</sup>.

‘Abd al- Raḥmān tiene que cumplir con la coordenada que le lleva a cumplir con su deber como revolucionario y no como ser humano. La coordenada espacial que le ha llevado a descubrir el amor se detiene porque regresa de nuevo al espacio de su ciudad. El protagonista no se arriesga a descubrir el nuevo mundo, porque “(...) L’homme est dans le monde et c’est dans le monde qu’il se connaît.”<sup>375</sup>.

Aunque Ḥāỵỵ Muḥammad es un personaje tradicional e infringe el orden establecido de la novela, su función es básica en la estructura del relato y, cuando

---

<sup>373</sup> TORRES, Carlos, “Una aproximación al carácter de la novela urbana”, 3”.

<sup>374</sup> LOTMAN, *Estructura del texto*, 283.

<sup>375</sup> Citado por BOURNEUF y OUELLET, *L’univers du roman*, 169.

muere, el argumento se detiene. ‘Abd al-Raḥmān no rompe con el orden establecido ni con el sistema de las tradiciones de su ciudad. Puede que ‘Abd -al-Raḥmān estuviera dispuesto a pasar los límites entre la ciudad tradicional y la ciudad nueva donde vive Madelaine, pero existen barreras, como el padre y la sociedad.

El argumento de *Dafannā al-māḍī*, en relación con ‘Abd al-Raḥmān, depende de la visión del mundo que adopta el sistema de los valores de un autor implícito. El argumento se centra en que ‘Abd al-Rahman no puede amar a Madelaine ni puede abandonar la ciudad tradicional, porque detrás de la muralla existe el mal, los colonizadores. Pero como ya hemos visto antes, el narrador tiene asimilado que la familia de Madelaine, aunque reside en la otra parte, no son cómplices de la violencia del colonialismo. Mientras que Ḥāyḥ Muḥammad es cómplice de la situación del país a través de su defensa del Majzen. De este modo se establece un espacio metafórico, amplio y sin límites, de los cómplices y no cómplices.

#### 4.7.3.1. ‘Abd al-Raḥmān, un personaje inmóvil, que no traspasa los límites semánticos del espacio urbano tradicional.

‘Abd al-Raḥmān prefiere permanecer en la ciudad islámica, no traspasa los límites de la muralla. Yuri Lotman define este tipo de personajes como personajes inmóviles:

“Los [personajes] inmóviles están supeditados a la estructura del tipo fundamental, sin argumento. Pertenecen a la clasificación y la confirman. Les está prohibido pasar el límite. Personaje móvil es aquel que tiene derecho a atravesar los límites. Romeo y Julieta, que traspasan el límite que separa “las casas” enemigas (...). El desplazamiento del personaje en el interior del espacio que le ha sido asignado no constituye un acontecimiento. De ahí que se comprenda la dependencia del concepto de acontecimiento de la estructura del espacio adoptada en el texto, de su parte clasificadora. Por eso el argumento puede reducirse siempre a un episodio principal: el franqueamiento del límite topológico fundamental en su estructura espacial. Al mismo tiempo, puesto



que, sobre la base de la jerarquía de las oposiciones binarias, se crea un sistema escalonado de límites semánticos”<sup>376</sup>.

E. M. Forster llama a este tipo de personajes “*flat characters*”, porque están contruidos sobre una sola idea o cualidad, siempre tipificados y sin profundidad psicológica<sup>377</sup>.

En *Dafannā al-māḍī* los hechos no se complican entre ‘Abd al-Raḥmān y Madelaine, sino que existe un límite interno en el texto. El argumento no llega a franquear el límite topológico de la estructura espacial. Si hacemos una lectura del personaje desde el punto de vista de Forster, el protagonista de *Dafannā al-māḍī* es un personaje superficial, no es profundo y no evoluciona; en su vida sentimental no es maduro y no se atreve a expresar sentimientos de tristeza, felicidad o sufrimiento. El aspecto histórico del personaje está sobredimensionado, en detrimento del novelesco, del aspecto romántico del personaje, tan importante en la ficción, pues, como dice Forster,

(...) his romanceful or romantic side (sa partie Romanesque ou romantique) includes ‘the pure passions, that is to say, the dreams, joys, sorrows and self-communings which politeness or shame prevent him from mentioning’; and to express this side of human nature is one of the chief functions of the novel”<sup>378</sup>.

Y Forster valora este lado humano del personaje, cuya expresión es una de las principales funciones de la novela, sobre todo porque en la vida real lo que predomina es el aspecto histórico, lo que puede observarse y entra en el dominio de la historia. En este sentido, la novela se resiente un poco de haber prescindido de una parte de la realidad, habitualmente no evidente. Ponerla de relieve es uno de los valores de la novela, pues como dice Zeraffa, “Seul le roman est apte à représenter l’existence humaine réelle”<sup>379</sup>. Del mismo modo, Forster afirma: “Fiction is truer than history

---

<sup>376</sup> LOTMAN, *Estructura del texto*, 290-291.

<sup>377</sup> FORSTER, E. M., *Aspects of the novel*, London: Peguin Books, 1988, 73-74: “Flat characters (...) In their purest form, they are constructed round a single idea or quality (...) they never need reintroducing, never run away, have not to be washed for development”.

<sup>378</sup> FORSTER, *Aspects of the novel*, 56, que cita al crítico francés Alain, *Système des Beaux Arts*, 314-315.

<sup>379</sup> ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage des années 1950*, Paris: Klincksieck, 1971, 38-39.

because it goes beyond evidence and each of us knows from his own experience that there is something beyond the evidence”<sup>380</sup>.

También Barrāda opina que ‘Abd al-Raḥmān es un personaje ideológico y no una persona que sufre con las cosas pequeñas y cotidianas de la vida”<sup>381</sup>. Se puede añadir que los conocimientos de ‘Abd al-Raḥmān sobre la vida no son fruto de una experiencia a través del tiempo y el espacio. El protagonista solo sabe las cosas de la vida en su nivel teórico,

“Ses connaissances théoriques nommaient cela l’amour; mais il n’osait pas se l’avouer; il était encore conditionné par le poids de la tradition qui ne connaissait de l’amour que le côté sexuel”<sup>382</sup>.

‘Abd al-Raḥmān conoce ciertos hechos históricos y sociales de la época en la que ha vivido, pero no se conoce su lado afectivo como ser humano. El protagonista es reservado y no está dispuesto a vivir una profunda experiencia de la vida. La escasa presencia de este aspecto humano y profundo del protagonista en *Dafannā al-māḍī* nos conduce a analizar y cuestionar el tema del amor en la novela.

#### 4.7.3.2. El espacio y su influencia en el tema del amor.

En general, creo que la novela marroquí en su primera etapa no había expresado el lado más profundo y natural de sus personajes. A decir verdad, todavía faltaba, como en las obras maestras universales, narrar una verdadera historia de amor entramada en el espacio y tiempo marroquí. En cambio, la primera novela árabe egipcia, *Zaynab*, del escritor Ḥusein Haykal, está ambientada en el mundo rural egipcio. A pesar de que este espacio está limitado por sus costumbres, el amor es uno de los temas centrales “(...). El discurso del amor-nostalgia y la desesperación expresan la emoción de los personajes en la novela de *Zaynab*”<sup>383</sup>.

En una entrevista, Abdallah Laroui sostiene que "la cuestión que se plantea para nosotros los árabes es ¿cuál es nuestro tema? Todavía estamos buscando un tema

---

<sup>380</sup> FORSTER, *Aspects of the novel*, 69-70.

<sup>381</sup> Citado por Ḥamīd al-Ḥamīdānī, *Al-Riwāya al-Magribiyya wa-l-tagayyur al-iṭimāʿī*, 144.

<sup>382</sup> *Le passé enterré*, 180.

<sup>383</sup> AL-MADĪNĪ, Aḥmad, *Taḥta šams al-naṣṣ*, 150.

especial para la novela marroquí”<sup>384</sup>. Creo que puede ser cualquier tema para los marroquíes, donde puedan compartir los acontecimientos un protagonista y una protagonista y vivir experiencias profundas y complejas del espacio y del tiempo. Muhammad Zafzāf, en *La mujer y la rosa*, toca este tema y narra la relación entre Susy y Muḥammad en la ciudad de Torremolinos. Como la trama se desarrolla en un espacio lejano, la ficción dota a la novela de una nueva dimensión al conferirle más profundidad en la historia de amor entre Suzy y Muḥammad.

#### 4.7.4. La perspectiva narrativa de Fez.

La figuración del espacio en *Dafannā al-māḍī* describe la historia de la Fez tradicional en tiempos de cambio. El narrador focaliza a Ḥāyḥ Muḥammad en espacios concretos que reflejan su personalidad, mientras que la focalización de ‘Abd al-Raḥmān se hace en relación con la situación histórica de Fez; la ciudad se focaliza a través de los pensamientos de ‘Abd al-Raḥmān en tiempos difíciles:

« Tout ceci, maladie, misère, privation -qui humiliait la ville-, n’était pas de nature à affecter Abderrahmán entièrement absorbé par les échos de la guerre. Sa pensée s’élevait du fini à l’infini, sortait des ruelles, de la placette Mokhfiyya, le transportait dans les combats du pacifique, les raids aériens sur les villes, la destruction des continents, l’anéantissement de millions d’hommes... Il n’imaginait pas que Fès puisse vivre en paix (...). Ainsi la situation de Fès ne l’émuet-elle guère: il déplorait les restrictions de liberté, plus que les privations dont souffraient ses concitoyens”<sup>385</sup>.

En este pasaje se focaliza la ciudad desde una posición omnisciente en relación con el mundo diegético del personaje: su preocupación por la situación mundial en tiempos de guerra, al mismo tiempo que se desplaza entre las callejuelas y la plaza de al-Mojfiyya. Esta focalización externa del espacio implica una focalización interna cuando el personaje desempeña una función de focalizador, cuando se envuelve en lugares concretos y proyecta su consciencia y su inquietud por un espacio infinito.

<sup>384</sup> Citado por AMENŞŪR, *Jarā’iṭ al-tayrīb*, 53.

<sup>385</sup> *Le passé enterré*, 179.

Esta considerable corriente de conciencia del personaje se representa a través del monólogo interior. Es una modalidad de discurso narrativo que Antonio Garrido define en estas palabras: « Casos especiales de la focalización interna son modalidades discursivas que representan de forma más plena los esfuerzos por configurar artísticamente los conflictos internos del personaje, su peculiar visión del mundo. Se trata del monólogo interior (...) ya que en él se lleva a cabo la presentación sin intermediarios de los contenidos de la conciencia. Desaparece, por tanto, el narrador y es el propio personaje, emancipado de esa tutela molesta, el que deja *oir, transparentar*, lo que en ese mismo momento discurre por su conciencia (preocupaciones, sensaciones, ideas, etc ».<sup>386</sup> En el texto de la novela:

« (...) Il poursuivit son monologue intérieur:

-Si notre drame se limitait à l'humiliation de la maladie et de la misère, nous sortirions de la guerre malades et misérables, un point c' est tout. Mais il faut remporter la victoire : car maladie et misère sont autant d'obstacles qui nous empêchent de nous mettre en route vers la liberté »<sup>387</sup>.

En otras ocasiones Fez se focaliza como una mujer reservada y virgen porque está protegida por sus puertas y su muralla: “Cette cité cachée par ses remparts, vierge pudique et voilée, abritant ses charmes des yeux curieux”<sup>388</sup>. Fez es la protagonista y puede significar la amada de ‘Abd al-Raḥmān y, por este motivo, quiere liberarla. El protagonista conoce profundamente su ciudad amada, es el narrador omnisciente quien se encarga de mostrarlo.

« Abderrahman connaissait bien Fès, pour y avoir toujours vécu; il savait déchiffrer son état d'âme sur chaque élément de la ville; les pierres usées et les murs, les ruelles et les places, la lumière et l'ombre, le jour ou la nuit; l'agitation ou le calme des souks, les ateliers et commerces actifs ou mornes, les mosquées et les mausolées, les visages des hommes et les yeux des femmes... Il lisait dans Fès comme dans un livre vivant ouvert de lui-même à la bonne page. Quand il voulait se faire une idée de la conjoncture politique ou

---

<sup>386</sup> GARRIDO DOMINGUEZ, *El texto narrativo*, 148-149.

<sup>387</sup> *Le passé enterré*, 179.

<sup>388</sup> *Le passé enterré*, 179.

économique, il plongeait dans la ville, parcourait les souks et les ruelles, étudiant *chaque* visage, tendant l'oreille aux chuchotements et aux rires étouffés ou sonores, aux cris, aux conversations »<sup>389</sup>.

El narrador habla de Fez como un sistema de signos, a través de la luz y la sombra, sus mezquitas y mausoleos, la agitación y la calma de sus zocos, las caras de los hombres y los ojos de las mujeres. El protagonista entiende qué es Fez; Fez no es solo arquitectura, es también alma; el sistema urbano se fundamenta sobre los códigos de la comunicación y el acercamiento, y esta representación semántica de la cultura y el estilo de vida de su gente inspira al protagonista a buscar la forma de liberarla.

#### 4.7.4.1. ‘Abd al-Raḥmān y el lenguaje de Fez.

En este apartado voy a tener en cuenta especialmente la perspectiva semiótica, tal como la define Umberto Eco:

“La perspective sémiotique que nous avons acceptée (avec sa distinction entre signifiants et signifiés, les premiers observables et descriptibles, sans tenir compte, du moins en principe, des signifiés que nous leur attribuons, les seconds, variables selon les codes à la lumière desquels nous lisons les signifiants) nous permet de reconnaître dans les signes architecturaux des *signifiants descriptibles et catalogables* qui peuvent dénoter des fonctions précises à condition qu'on les interprète à la lumière des codes déterminés ; ceux-ci *peuvent être remplis de signifiés successifs* qu'on leur attribue »<sup>390</sup>.

El lenguaje espacial de *Dafannā al-mādī* toma un significado específico, a través de ‘Abd al-Raḥmān que se envuelve en la ciudad y percibe la ciudad como una serie de significantes; con él la imagen de la ciudad toma otra perspectiva, y se transmite desde un punto de vista signifiante.

---

<sup>389</sup> *Le passé enterré*, 274.

<sup>390</sup> ECO, *La structure absente*, 270.

#### 4.7.4.2. Metáforas del topos urbano de ‘Abd al-Raḥmān. Movimiento lineal y movimiento circular.

En la novela existen dos metáforas del topos de ‘Abd -l-Raḥmān:

##### 1) Movimiento lineal.

El movimiento lineal se realiza principalmente en el exterior, cuando ‘Abd al-Raḥmān traspasa los límites de la ciudad tradicional para visitar a Madeleine, y podría haber cambiado su vida. Pero ‘Abd al-Raḥmān elige el retorno a la ciudad tradicional y el retorno del rey.

##### 2) Movimiento circular.

‘Abd al-Raḥmān prefiere terminar su relación con Madeleine y elige la liberación de su país y el diálogo intergeneracional con su padre. ‘Abd al-Raḥmān entra en la cárcel para madurar, vuelve al palacete y asiste a la muerte de su padre. En el cementerio se anuncia la independencia y el retorno del rey.

El entierro del padre suena como el entierro del pasado, pero esta escena se termina con la frase del mártir ‘Abd al- ‘Azīz diciendo que el pasado todavía no está enterrado.

« -Réjouis-toi: le Roi est revenu aujourd’hui... et il a proclamé l’indépendance.

Abderrahman secoua de sa main la terre de la tombe et repartit vers la maison avec sa famille et ses amis. En route, une voix murmurait à son oreille:

-Nous avons enterrée le passé.

Il marchait... ses yeux rougis entrevirent l’image d’Abdelaziz, dont la voix chuchota:

-Enterré le passé? Non... pas encore »<sup>391</sup>.

La última frase, “Todavía no hemos enterrado el pasado”, contradice el título de la novela.

El capítulo siguiente consiste en un estudio del título de la novela, un intento de descifrar esta contradicción, el título, *Hemos enterrado el pasado*, y la frase final de la novela: "¿Enterrado el pasado? No, todavía no".

---

<sup>391</sup> *Le passé enterré*, 277.

## 4.8. El título de la novela.

### 4.8.1. Estudio del título de la novela.

El título de la novela es un elemento importante en la narración porque tiene una carga simbólica, además de ser una señal de la novela. Como dice Charles Grivel, « Le titre porte sur le texte un signe, il réfère à un ensemble de signes constituant la relation (l'histoire) comme sens, en en faisant attendre ou supposer l'intérêt. Le titre affiche la nature du texte, et donc le genre de lecteur qui lui convient »<sup>392</sup>.

Ŷamāl Būṭayyib afirma que para críticos como Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean Ricardou, Jean Molino, Leo H. Hoek y Theodor H. Adorno, el título de la novela es un tema de estudio importante desde el punto de vista analítico y creativo<sup>393</sup>, porque es un segmento ideológico con varias funciones: referencial, poética y connotativa. El título es objeto de estudio desde las disciplinas lingüísticas, semióticas y sociológicas. La función de éste es transmitir un mensaje de connotación narrativa y anunciante, que comunica brevemente una experiencia vital de los personajes que participan en una sociedad de manera artística. Charles Grivel añade que

« Le titre compose une probabilité unitaire de sens. Son faisceau sémique constitutif paraît jaillir de l'obscurité. En effet, le lecteur, en raison de ses lectures, est mis à même de tirer dans la série connotative la signification probable du titre, d'en repérer le sème dominant, d'en ressentir l'effet spécifique. Malgré la retenue du référent, qu'il y ait fait de genre permet au lecteur un déchiffrement global sans faute, c'est à dire conforme au romanesque »<sup>394</sup>.

La expresión del título es atractiva. Al tener una relación con la idea general de la obra, es como una imagen, un espejo del contenido porque este hace referencia al

---

<sup>392</sup> GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque*, 168.

<sup>393</sup> BŪṬAYYIB, Ŷamāl, "Al-'Unwān fī l-riwāya al-magribiyya", en *Al-Riwāya al-magribiyya wa-as'ilat al-ḥadāṭa*, 193.

<sup>394</sup> GRIVEL, *Production*, 177.

título y al mismo tiempo el título se refiere, informa y comunica algo sobre el contenido:

« Le titre définit, évoque, valorise; il a à remplir une triple fonction, appellative, désignative, publicitaire: son rapport au livre, dépend d'un certain nombre de facteurs parfaitement déterminables (...) Titrer, c'est imposer le texte -en déclarant premièrement le genre- comme valeur et comme sens à venir »<sup>395</sup>.

Es evidente que la poética del título posee una riqueza significativa en la obra. Sin embargo, a veces es una trampa para atraer al lector y luego convencerle a través del contenido de la novela; “en effet, le titre réalise une information feinte à propos du texte; ce texte, il signifie plutôt qu’il n’en instruit ”<sup>396</sup>.

#### 4.8.2. El título *Dafannā al-māḍī* y el significado artístico.

La titulología, ciencia de los títulos, *titrologie* en francés, es un acercamiento semiológico a los textos literarios desde sus títulos, porque el título de cualquier texto es un resumen significativo de los temas que va a tratar la novela. Desde este campo semántico se puede afirmar, con Muḥammad al-Būrīmī, que ‘Abd al-Karīm Gallāb ha elaborado, de manera semiológica, los títulos de sus novelas.<sup>397</sup> El título *Dafannā al-māḍī* invita al lector a conocer el tema fundamental de la novela, -enterrar el pasado- a través del conflicto de generaciones entre ‘Abd al-Raḥmān y su padre y su lucha contra el colonialismo.

“La relación del título con la narrativa se establece muchas veces en función de la posibilidad que posee de destacar, por la denominación atribuida al relato, cierta categoría narrativa, desde luego colocada así con realce. El personaje es justamente una de esas categorías, quizás la que con más

---

<sup>395</sup> GRIVEL, *Production*, 170-171.

<sup>396</sup> GRIVEL, *Production*, 176.

<sup>397</sup> AL-BŪRĪMĪ, *Al-Faḍā’*, 115.



frecuencia es convocada por el título, sobre todo en periodos literarios interesantes en discurso (social, ético, ideológico. Artístico, etc.)"<sup>398</sup>

Sin embargo, existe un enigma que despierta la curiosidad ¿Es verdad que el pasado está enterrado? ¿Y cómo? Desde este principio el lector se aventura a profundizar en la lectura para contrastar lo que ha pensado o sospechado en el principio:

« Le titre compose une énigme, soit qu'un des sèmes la signifie explicitement (ne serait-ce qu'à travers la marque de son élucidation), soit qu'elle imprègne implicitement l'affirmation qu'il contient l'information étant incomplètement donnée, son objet, pourtant mis en vedette, est quoique évident très partiellement déterminée »<sup>399</sup>.

La novela responde a las ideas y preguntas que provoca el título. Se ha enterrado sólo una parte del pasado<sup>400</sup>, es decir, la colonización. Sin embargo falta mucho para liberarse de sus consecuencias negativas. La generación representada por 'Abd al-Rahmān ha contribuido a enterrar el pasado pero la otra frase que dice -no, todavía no hemos enterrado el pasado- destruye el significado del título.

« Le titre produit ainsi l'intérêt du texte: ce qu'il donne de savoir ouvre immédiatement sur un non savoir- et par delà sur une information totale (le récit) susceptible d'anéantir ce dernier »<sup>401</sup>.

El título *Dafannā al-mādī* produce un contraste, porque el pasado sigue existiendo y la pregunta que puede plantear el lector es ¿qué pasado hay que enterrar? Es una de las preguntas que provoca el título y anima a leer el contenido:

---

<sup>398</sup> REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPEZ, *Diccionario de Narratología*, Traducción de Ángel Marcos de Dios, Salamanca: Almar, 2002, 245-246.

<sup>399</sup> GRIVEL, *Production*, 178.

<sup>400</sup> Hay que destacar en este aspecto que el nuevo espacio de la independencia permitió el crecimiento de la ciudad y la aparición de una nueva clase media gracias a las escuelas, universidades, instituciones, sindicatos, asociaciones y partidos políticos. Estos nuevos espacios de la ciudad son los que han tomado la responsabilidad de seguir construyendo el presente y el futuro. Entre las novelas que representan esta nueva situación se pueden citar *Madīnat Barāques* de Aḥmad al-Madīnī; *Darb al-Sulṭān* de Mubārak Rabī'; *Jamīl al-maḍāyī* de Milūdī Šagmūm; *Al-Gad wa-l-gaḍab* y *Al-Nār wa-l-ijtiyār* de Janāṭa Bennūna; *Yasad wa-madīna* de Zuhūr Karrām; *Zahrāt al-ās* de Muḥammad 'Izz al-Dīn al-Tāzī; *Al-Ḍaw' al-hārib* y *Lu'bat al-nisyān* de Muḥammad Barrāda; *El huevo del gallo* de Muḥammad Zafzāf y *El año del elefante* y *Al-Faṣl al-ajr* de Laylā Abū Zayd, etc.

<sup>401</sup> Grivel, *Production*, 179.

« Le nom romanesque étant présenté comme objet du roman, la marque comme toute marque qui n'accomplit pas explicitement le scandale produit inmanquablement, du fait de sa position, la contradiction désirée. C'est en effet par ce biais que le titre 'attire' le roman, qu'il en installe l'exigence du lecteur »<sup>402</sup>.

En ese marco, el título esconde información que busca el lector para descifrar el enigma, la oscuridad y la incredulidad que provoca la brevedad del enunciado.

*Dafannā al-māḍī* es una frase que 'Abd al-Raḥmān murmura en el cementerio de *Sidi Ambara* en el entierro de su padre, en la escena final de la novela. Esta escena reúne el espacio y el tiempo, síntesis de la novela. El entierro del padre simboliza el entierro de toda una generación, la que había aupado al Movimiento Nacionalista (*al-Haraka al-Waṭaniyya*) que lideraba la lucha por la independencia y el retorno del rey:

“Réjouis-toi: le Roi est revenu aujourd'hui ... et il a proclamé l'indépendance.

(...)-Nous avons enterré le passé.

(...)-Enterré le passé? Non...pas encore<sup>403</sup>.

Parece que existe una contradicción en las dos últimas frases de la novela: “¿Hemos enterrado el pasado?” No... todavía no”. Si interpretamos la idea general de la obra, las dos frases son equivalentes. El título de la novela es solo un anuncio, pero cuando el lector finaliza la novela entiende que todavía falta mucho para enterrar el pasado.

En síntesis, los motivos de la imposibilidad de enterrar el pasado, algo que requiere tiempo y esfuerzo, residen en la compleja etapa poscolonial. Algunos analistas apuntan que el proyecto del Movimiento Nacionalista sólo aspiraba a la independencia y no a construir una país moderno, y por este motivo no era fácil enterrar el pasado. La problemática de la mujer es un tema de ese pasado que no se ha enterrado. Este tema lo analizaré a fondo en relación con la novela *El año del elefante* de Layla Abū Zayd, que ilustra la problemática de la ausencia de la mujer como sujeto histórico y humano en la ciudad. En el capítulo que sigue hacemos un breve análisis del pensamiento de Gallāb

---

<sup>402</sup> *Le passé enterré*, 179.

<sup>403</sup> *Le passé enteré*, 277.

acerca de los personajes femeninos de *Dafannā al-māḍī* y el proyecto de la ciudad en el pensamiento gallābiano.

#### 4.9. El espacio privado de Jaddūy y ‘Ayša y el proyecto de la ciudad en el pensamiento gallābiano.

##### 4.9.1. Jaddūy.

La construcción del personaje de Jaddūy es interesante como imagen del espacio privado de Fez. Voy a partir, para su descripción, de lo que dice Antonio Garrido Domínguez:

“El personaje come, duerme, habla, se encoleriza o ríe, (...) y sin embargo, las claves de su comprensión no residen ni en la biología, la psicología, la epistemología o la ideología sino en las convenciones literarias que han hecho de él un ejemplo tan perfecto de la realidad objetiva.”<sup>404</sup>

Jaddūy es una mujer tradicional de clase alta, que, como su marido Ḥāyḥ Muḥammad, conoce bien su posición en la sociedad, tiene poder femenino en el espacio privado. Conoce bien a su marido, y no podemos llamarla sumisa porque controla las reglas del juego de la sociedad patriarcal, donde le ha tocado vivir. Su papel es de mediadora cuando se complican las cosas entre Ḥāyḥ Muḥammad y sus hijos. Una de sus funciones principales es convencer a Ḥāyḥ Muḥammad de que permita a ‘Abd al Raḥmān acceder al espacio de la escuela moderna. Jaddūy mueve los hilos de la historia en relación con otros personajes. Por ejemplo, toma la iniciativa en ciertas cosas que conciernen el futuro de sus hijos, pero como es inteligente, deja la toma de decisiones a su marido Ḥāyḥ Muḥammad. La mujer descendiente de las grandes familias de Fez aprende a ser inteligente en el espacio privado, porque es la única manera de sobrevivir.

« Khadduj saisit la balle au bond pour lui faire part d’un projet qui la tenaillait:

---

<sup>404</sup> GARRIDO DOMINGUEZ, *El texto narrativo*, 68.

-Tu ne penses pas... si ton frère, Sidi Tayeb avait une fille de l'âge d'Abdelghani? »<sup>405</sup>.

Jaddūy representa a la familia Thāmī en la petición de mano de la futura esposa de ‘Abd al-Ganī:

« Elle se rendit chez Haj Abdellatif. Cette visite n'était pas une surprise, malgré les apparences, la famille Tazi savait que la famille Thami viendrait pour une demande en mariage »<sup>406</sup>.

Jaddūy es un personaje clave del espacio privado, su función es desarrollar los acontecimientos desde el punto de vista de la mujer fesi de la cultura tradicional. En este sentido, responde bien a la función del personaje en la descripción de Antonio Garrido: “El personaje no es más que un elemento funcional de la estructura narrativa o, de acuerdo con el enfoque semiótico, un signo en el marco de un sistema”<sup>407</sup>.

#### 4.9.2. ‘Ayša.

El narrador focaliza a ‘Aiša en la fiesta del matrimonio de su hermano ‘Abd al-Gānī, para informar sobre su ámbito en el espacio privado.

“Aux nocés d'Abdelghani, une des plus heureuses était Aïsa. Pour elle, ce mariage était une fête ardemment attendue, elle avait été privée de fêtes depuis sa sortie de l'enfance. Les jeunes filles ne doivent pas assister à des nocés »<sup>408</sup>.

La mujer adquiere su valor en la sociedad de Fez, tal y como lo describe Gallāb, desde el espacio privado. La visibilidad de la mujer se realiza a través de su permanencia en el espacio de la casa. Aiša, descendiente de una familia noble y rica, no puede pasar los límites de su casa, de lo contrario perderá su prestigio y no tendrá posibilidad de casarse con un hombre de su clase social. Las salidas de ‘Aiša son para ir

---

<sup>405</sup> *Le passé enterré*, 129.

<sup>406</sup> *Le passé enterré*, 134.

<sup>407</sup> GARRIDO DOMINGUEZ, *El texto narrativo*, 71.

<sup>408</sup> *Le passé enterré*, 144.

al baño público (*ḥamām*) y visitar a sus abuelos. Su única oportunidad son las fiestas de boda familiares para hacer ver su juventud y mostrar sus cualidades a las madres que pertenecen a las grandes familias, con la esperanza de ser elegida como futura esposa.

Fatema Mernissi describe así el ambiente tradicional fesi: “En Fez, incluso una sonrisa debe ser calculada, debe tener un precio, una significación muy concreta dentro de una red de comportamientos determinados.”<sup>409</sup>

El retrato de ‘Aiša se recrea como un personaje débil, no tiene carácter ni iniciativa, es fácil de manejar y cree todo lo que le dicen los demás. Así lo manifiesta el narrador:

« C’était Yasmine qui avait pris la chose en main: elle lui présentait l’homme tel qu’elle le voyait autrefois, avant d’avoir été défloré. Elle lui présentait l’image de son père, Haj Mohamed, tout en lui donnant des conseils»<sup>410</sup>.

El concepto del personaje de ‘Aiša se presenta a través de la imagen del hombre que la persigue y la aterroriza. La joven ‘Aiša no tiene una imagen propia del hombre, sino que es víctima de los pensamientos que le trasmite Yasmine sobre la crueldad masculina:

« -L’époux, celui dont je ne dois pas croiser le regard ...Yasmin qui m’avertissait: «Tout homme amène le scandale...»<sup>411</sup>.

‘Aiša es un personaje inteligente como su madre Jaddūy, pero carece de equilibrio tal y como la describe el narrador. No sabe qué quiere ni sabe decidir por ella misma. Piensa con la mentalidad de su hermano ‘Abd al-Raḥmān que decide por ella, además de despreciar su capacidad de tomar decisiones y la critica violentamente:

---

<sup>409</sup> MERNISSI, Fatema, *El amor en el Islam a través del espejo de los textos antiguos*, Traducción de Nuria Petit Fonsère, Madrid: Santillana, 2008, 57-58. Mernissi describe Fez desde un punto de vista antropológico, entendiendo por esto un "(...) système anthropologique, c’est-à-dire de faits concernant l’univers des rapports sociaux et de déterminations de milieu, vus toutefois seulement *en tant que phénomènes déjà codifiés* et réduits donc à un système culturel (...) Pour la proxémique de l’espace « parle » la distance à laquelle je me tiens d’un autre homme qui entretient avec moi un quelconque rapport se charge de signifiés qui varient d’une civilisation à l’autre»; véase U. ECO, *La structure absent*, 306.

<sup>410</sup> *Le passé enterré*, 31.

<sup>411</sup> *Le passé enterré*, 185.

« Il tombait rien, car Aïsha allait recourir à son frère pour lui demander conseil, se faire expliquer cette contradiction des propos de Yasmine et dont elle n'avait trouvé la solution chez personne, ni Yasmine, ni sa mère ni Saadia. Mais elle se heurtait à ce mure de la pudeur dressée entre elle et son frère. Et elle avait l'impression que lui aussi l'observait curieusement et cherchait... »<sup>412</sup>.

La construcción del personaje femenino no nace de un concepto de género con su complejidad y características en el espacio privado de la cultura fesi. Como consecuencia de ello, el mundo de 'Aïša es oscuro y confuso. La joven es incapaz de opinar o expresar su visión de las cosas como una adolescente. Pienso que 'Aïša no está retratada como un personaje característico del espacio privado, con sus tramas; es un personaje que todavía no está explotado en la narrativa. Su hermano, que intenta cambiar el mundo, ni siquiera dialoga con ella para resolver su situación, sino que opina y piensa por ella, a veces la ataca:

“Son frère l'attaque en plein fouet:

-Écoute, Aïsha, sais tu qu'ils veulent te marier?

La langue paralysée de surprise, elle se tut.

-Pourquoi ne réponds-tu pas? Cette question te concerne, avant n'importe qui d'autre. Tu ne connais absolument pas, je le sais, l'homme pour qui son père t'a demandé: tu acceptes d'épouser un homme que tu ne connais pas? »<sup>413</sup>.

El personaje masculino es la única referencia de 'Aïša e incluso su salvación. 'Aïša no se puede valer por ella misma para buscar salida a sus problemas, depende de su hermano,

“(...) Elle aurait voulu que son frère la protège de ce danger de l'homme, de l'époux, du fiancé; elle aurait voulu fondre en larmes dans ses bras»<sup>414</sup>.

---

<sup>412</sup> *Le passé enterré*, 188.

<sup>413</sup> *Le passé enterré*, 188.

<sup>414</sup> *Le passé enterré*, 188.

Aunque ‘Abd al-Raḥmān represente una nueva generación, en relación con la mujer sigue siendo como su padre, porque propone a ‘Aiša elegir él un marido para ella en lugar de proponer que salga del espacio privado para ir a la escuela y aprender. La única solución que tiene el protagonista para su hermana es buscarle un marido.

« -Je te chercherai un mari, moi même. Tu n’auras de mari que s’il te plaît, à toi et à moi »<sup>415</sup>.

En realidad ‘Abd al-Raḥmān va a elegir el marido que le guste a él y no a su hermana, porque ella está amargada por el discurso de Yasmine sobre los hombres y ‘Abd al-Raḥmān se encarga de los gustos y de los sentimientos de su hermana ‘Aiša.

El discurso del narrador sobre Jaddūy es coherente con su clase social y como mujer tradicional de Fez, mientras que no existe un discurso en relación con ‘Aiša, que es solo una sombra del personaje y ‘Abd al-Raḥmān es el que mueve los hilos de su vida:

« -Aïcha, viens! Tu sais la nouvelle?

Elle regarda son frère avec plus de sang-froid que naguère, sans plus affecter le silence ni la surprise:

-(..) Tu es demandée en mariage par un jeune homme, Ahmed, de famille modeste, mais il est instituteur dans une école primaire »<sup>416</sup>

‘Abd al-Raḥmān ha elegido el marido adecuado para ‘Aiša aunque ella no ha opinado nada sobre este tema y sigue teniendo miedo a los hombres:

“Elle changea de couleur, mais au lieu d’une rougeur pudique, c’était une palure mortelle. Elle baissa les yeux (...) ses lèvres trablèrent, cherchant inconsciemment ses mots pour exprimer son trouble, sans y parvenir; c’est en elle même qu’elle murmura:

-Ils vont me marier cette fois bon gré; ils vont me pousser vers l’homme... Il est dur... Ah, si Yasmine pouvait m’expliquer le «scandale»... non, non, je ne veux pas! »<sup>417</sup>.

---

<sup>415</sup> *Le passé enterré*, 188.

<sup>416</sup> *Le passé enterré*, 192.

El tratamiento del personaje de ‘Aīša muestra que es una joven indecisa y débil, no es como ‘Abd al-Ramān, que está politizado y ha tenido la oportunidad de acceder a la enseñanza y de llegar a tomar decisiones sobre el futuro de su país.

La imagen de ‘Aīša es un ejemplo de que no hubo unas ideas claras sobre el futuro de la mujer en el pensamiento del autor, porque en su sistema de valores sólo existía la voluntad de un cambio político de la colonización a la independencia. Este problema tiene que ver con el proyecto del Movimiento Nacionalista al que Gallāb defiende ideológicamente. Este proyecto no planeaba una integración efectiva del ser humano en general y de la mujer en especial.

#### 4.9.3. La mujer en el proyecto del Movimiento Nacionalista. El soporte ideológico en el pensamiento de Gallāb.

En el tiempo del colonialismo la política de la enseñanza no favoreció a todas las clases sociales debido a una política separatista, elitista y clasista. ‘Ābid Muḥammad al-Ŷābirī comenta que la función de las escuelas de la elite de la sociedad era formar a los funcionarios, y a los ayudantes administrativos para que mediaran entre el pueblo y los poderes del protectorado. La función de las escuelas de las ciudades era formar la mano de obra para trabajar en las fábricas francesas. En el mundo rural su función era formar la mano de obra para trabajar en las haciendas de los colonizadores. Al-Ŷābirī concluye que el motivo de este tipo de enseñanza era formar a la gente como instrumentos para utilizarlos eficazmente<sup>418</sup>.

Ante esta realidad, los marroquíes evitaron las escuelas coloniales, aspirando a una enseñanza de carácter nacionalista. Después de la independencia, los marroquíes participaron con entusiasmo llevando a sus hijos a las escuelas. A pesar de esto y a pesar de que en los estatutos de Marruecos figura el derecho a la enseñanza —el Decreto de 1963 exige la enseñanza de niños y niñas desde la edad de 7 años—, el nivel de analfabetismo es notable, por una parte debido a las políticas liberales y elitistas de los responsables de la enseñanza y, por otra parte, a causa de las mentalidades

---

<sup>417</sup> *Le passé enterré*, 192.

<sup>418</sup> AL-ŶĀBIRI, Muḥammad ‘Ābid, *Adwā’ ‘alā muškil al-ta’līm bi-l-Magrib*, Casablanca: Dār al-Našr al-Magribiyya, 1984, 20.



tradicionales que todavía existían e impedían el acceso de las niñas a la enseñanza. Rašīda Ben Mas‘ūd explica que este problema reside en que no era suficiente el entusiasmo nacionalista, sino que en aquellos tiempos se necesitaba una conciencia cultural para cambiar la visión de harem (*al-ḥarīmiyya*), con la idea de que el lugar natural de la mujer es el espacio privado (*al-ḥarīm*), y la priva de acceder a la enseñanza o al trabajo, que dominaba la mentalidad de los hombres e impedía pensar que la situación de la mujer era una cuestión de enseñanza. Como dice Rašīda Ben Mas‘ūd, se necesitaba sensibilizar a los padres de la importancia de la enseñanza de sus hijas a través de un proceso cultural que nunca ha tenido lugar<sup>419</sup>.

En la base de esta discusión se encuentra el problema de la mentalidad tradicional de los marroquíes, que no han evolucionado de manera global para entender los fenómenos de manera racional. A pesar del proyecto de reformas del Movimiento Nacionalista para difundir el pensamiento salafista, las creencias supersticiosas permanecían en las mentalidades de algunos grupos sociales. Ben Mas‘ūd piensa que el salafismo es un proyecto de reforma, porque antes de la colonización el pensamiento era conservador y atrasado, pero a pesar de esta reforma religiosa, el pensamiento supersticioso permanecía en la mentalidad de algunos grupos sociales<sup>420</sup>. Estos y otros grupos justifican los sucesos de la vida como un decreto divino, y es el mismo pensamiento que justificaba el colonialismo. El pensamiento supersticioso impedía a estos grupos abrirse a una posible nueva realidad y ellos mismos estaban en contra de los proyectos del cambio social y de la enseñanza de las mujeres.

Abdallah Laroui opina que una de las visiones que todavía dominan la sociedad árabe es similar al pensamiento del hombre de la religión.

“L’homme de religion maintient l’opposition Occident-Orient dans le cadre de l’opposition Christianisme –Islam. Il continue une tradition vieille de douze siècles à l’est et à l’ouest du bassin méditerranéen. Pendant longtemps, victoires et défaites sont alternées. Cette fois-ci, pourtant, la guerre a été rapide et la défaite durable; l’ennemi s’installe et s’organise selon ses propres normes. Le clerc peut néanmoins avoir l’illusion que c’est la vieille confrontation qui continue. D’ailleurs, pour ces sortes d’accidents, il a une justification prêtée depuis toujours: “Quand nous voulons faire périr une cité, nous ordonnons aux

<sup>419</sup> BEN MAS‘ŪD, Rašīda, *Al-Mar’a wa-l-kitāba*, Casablanca: Ifrīqiyā al-Šarq, 1994, 52.

<sup>420</sup> BEN MAS‘ŪD, *Al-Mar’a wa-l-kitāba*, 95.

riches et ils se livrent à leurs scélératesses. La parole contre cette cité se réalise et nous la détruisons entièrement”<sup>421</sup>.

El texto mencionado por Laroui con el verso coránico señala que todavía se piensa en el espacio como un lugar religioso donde existen los milagros y la fuerza del destino. Esta interpretación nace de la interpretación mecánica del Corán. La permanencia de este pensamiento religioso en algunos grupos sociales les permite aceptar la realidad de la sociedad en que viven pero les impide evolucionar al pensamiento racional. Históricamente el proyecto salafista no ha podido profundizar en la mayoría de las mentalidades para activar el nivel de la razón en la teoría y en la práctica, aunque la razón no se contradice con el Islam. Para ‘Allāl al-Fāsī, uno de los cerebros del Movimiento Nacionalista, “la razón no es solo una dinámica occidental, sino que los principales textos islámicos valoran la razón. Religión y razón tienen que actuar con armonía.”<sup>422</sup> Sin embargo, esta dialéctica de la religión islámica no se llevó a la práctica en el mundo árabe en general, por la existencia de formas de pensamiento tribal. Barakat lo explica de la siguiente manera:

“The old tribal-rural-urban cleavages continue to play a disruptive role in the process of social and political integration. Many traditional barriers and misperceptions have begun disappearing, but several others have been able to survive or to take new forms. This may be attributed to the fact that certain basic contradictions continue to reinforce ancient disparities as well as to perpetuate modern dependencies. The present social divisions have overlapped with other vertical and horizontal ones to render them much more complex than they seem. In fact, an exploration of the dialectics of these overlapping divisions will show that new forces -such as political repression and uneven capitalist developpement– have added to the complexities of existing disparities and dependencies”<sup>423</sup>.

---

<sup>421</sup> LAROUÏ, *L'ideologie arabe contemporaine*, 19.

<sup>422</sup> Citado por al-HAMĪDANĪ, *Al-Riwāya al-magribiyya*, 98.

<sup>423</sup> BARAKAT, *The Arab World*, 96.

#### 4.9.3.1. La mujer en el espacio urbano en el pensamiento ideológico de Gallāb.

El verdadero problema en relación con la situación de la mujer es que el Movimiento Nacionalista no ha integrado a la mujer como miembro dinámico para el desarrollo de la sociedad. El renacimiento en Egipto ha incluido líderes femeninos y masculinos para defender la cuestión de la mujer, para facilitar su liberación y su participación en la sociedad. Rachida Ben Mas'ūd apunta que el proyecto del renacimiento en Egipto incluye la liberación de la mujer a través de escritores que defienden su emancipación, como Rifā'a al-Taḥṭāwī y Qāsim Amīn. Éstos y otros escritores han escrito sobre la liberación de la mujer árabe y han liderado debates contra sus rivales ideológicos. Hudā Ṣa'arāwī y Durriya Ṣafīq son símbolos femeninos que representan el proceso cultural de la liberación de la mujer en Egipto gracias al proyecto del renacimiento<sup>424</sup>. Es evidente que el proyecto de renacimiento en Oriente era un proyecto integral porque tenía un plan cultural civilizado con el fin de solucionar los problemas de la sociedad política y culturalmente. Este fenómeno está ausente en el proyecto de la independencia de Marruecos. Ben Mas'ūd señala que

“En Marruecos observamos la ausencia de un proyecto integral para defender el papel de la mujer en la sociedad, excepto breves indicaciones de ‘Allal al-Fāsī sobre la cuestión de la enseñanza de las jóvenes marroquíes”<sup>425</sup>.

La cuestión de la mujer no era de las cosas primordiales en el proyecto del Movimiento Nacionalista, como era la cuestión política. El tema de la liberación de la mujer no se consideraba fundamental para construir la sociedad moderna de la independencia. Por estas razones, la independencia en Marruecos ha tenido consecuencias negativas sobre la situación de la mujer, a la hora de defender sus derechos. No ha habido un debate teórico sobre ella, y para reconocer los derechos de la mujer tiene que existir un nivel cultural, una sensibilización y unas teorías intelectuales que refuercen su participación en la sociedad como un miembro necesario.

Naturalmente, la ciudad es el lugar donde se acomodan hombres y mujeres para lograr la felicidad, pero la ciudad marroquí después de la independencia no era un lugar

---

<sup>424</sup> BEN MAS'ŪD, *Al-Mar'a wa-l-kitāba*, 56.

<sup>425</sup> BEN MAS'ŪD, *Al-Mar'a wa-l-kitāba*, 56.

adecuado para que hombres y mujeres se realizasen y se acomodasen. Los motivos principales de esto, según Rachida Ben Mas'ūd, son que

“En Marruecos no hubo una ruptura con el pasado tradicional ni hubo un proceso de modernización, porque no hubo una contradicción entre el Islam y la Arabidad como el caso de Oriente. En Oriente existían conflictos que no existían en Marruecos, como el conflicto contra el poder turco. Otro elemento fundamental era la actividad de las minorías religiosas que defendían el liberalismo y la ruptura con el pasado”<sup>426</sup>.

El panorama sociopolítico y sociocultural de Marruecos no invitaba a enterrar el pasado. Las consecuencias eran que la mujer no encontraba un lugar seguro en la sociedad porque no era protegida ni cultural ni jurídicamente. Por los motivos anteriores la imagen de la mujer en la novela marroquí en sus primeras etapas es bastante extraña. Como dice M. Dagmūmī,

“La mujer en la novela marroquí tiene el papel de protagonista sólo en casos muy excepcionales. El discurso sobre la mujer es ambiguo y extraño y el pensamiento sobre ella es inadecuado. Los personajes femeninos son retratados solo como objeto del deseo de los hombres y no como seres humanos equilibrados socialmente”<sup>427</sup>.

Gallāb tiene una imagen clara sobre el personaje tradicional de Jaddūy, pero, al describir a ‘Aīša, le faltaba una teoría sobre cómo debe ser el futuro de la mujer en la sociedad, como proyecto de realización y liberación, como en el caso de ‘Abd al-Raḥmān. El proyecto del Movimiento Nacionalista, la fuente ideológica y cultural del autor de *Dafannā al-māḍī*, no era integrador ni para las mujeres ni para los hombres. La independencia no era suficiente ni era un final feliz. El hecho solo de la independencia no ha respondido a las aspiraciones del pueblo, y el proyecto de un Marruecos moderno queda ambiguo y problemático.

---

<sup>426</sup> BEN MAS'ŪD, *Al-Mar'a wa-l-kitāba*, 58.

<sup>427</sup> AL-DAGMŪMĪ, *Al-Riwāya al-magribiyya*, 105.

#### 4.10. Fez como espacio del centro en la narrativa de ‘Abd al-Karīm Gallāb.

##### 4.10.1. Fez como espacio del centro y visión del mundo en la narrativa de ‘Abd al-Karīm Gallāb.

Fez está presente de manera determinada y constante en la narrativa de Gallāb. La ciudad es el foco y el punto de partida en sus obras porque es un espacio del centro y siempre ha sido una de las ciudades del poder histórico. Fez en *Dafannā al-māḍī* corresponde al cronotopo del espacio del centro. Al-Būrīmī clasifica el cronotopo de la novela marroquí en tres categorías:

- 1) “El espacio del centro (o el cronotopo de la independencia).
- 2) El espacio del umbral (el cronotopo de la preocupación y la occidentalización).
- 3) Espacio de la periferia (el cronotopo de la decepción y de la nostalgia)”<sup>428</sup>.

Estos cronotopos muestran que el novelista se encuentra influenciado por una época, que se refleja en los acontecimientos que narra y en los perfiles de sus personajes. El novelista se relaciona de manera compleja con un espacio y tiempo, tanto de manera consciente como inconsciente. Novelistas importantes han sido prisioneros de cronotopos bien determinados. ‘Abd al-Karīm Gallāb se asocia a Fez antes de la independencia. Mubārak Rabī‘ elige siempre Casablanca, y sus personajes se mueven entre ciudad/mundo rural en línea horizontal. Abdallah Laroui evoca en sus novelas los espacios de Azemmur/París, recrea espacios complejos y retrata personajes muy preocupados por la época en que viven y se mueven entre la periferia (Marruecos) y el centro (Europa). “Los personajes de Laroui viajan precisamente a París (espacio vertical) y en la mayoría de las veces se encuentran parados en un espacio del umbral, preocupados, tensos y pensativos.”<sup>429</sup>.

*Dafannā al-māḍī* recrea un Marruecos tradicional en tiempos de cambio, de conflictos entre el pasado, el presente y las aspiraciones de futuro. Fez se asocia a Gallāb por su fuerte presencia en su narrativa. Fez es la novela porque la ciudad tiene un

---

<sup>428</sup> AL-BŪRĪMĪ, *Al-Faḍā’ al-riwā’ī*, 107.

<sup>429</sup> AL-BŪRĪMĪ, *Al-Faḍā’ al-riwā’ī*, 188.

privilegio histórico, el tiempo brilla en sus espacios y marca a su gente y sus tradiciones. Fez influye sobre Gallāb y sus personajes. Fez está presente en la novela como espacio del centro. Muḥammad al-Būrīmī subraya que toda la narrativa de Gallāb gira en torno a Fez, principio y fin de la narración en casi todas sus obras. Fez es como el París de Balzac y El Cairo de Naṣīb Maḥfūz. Gallāb ama esta ciudad con pasión <sup>430</sup>. Para Gallāb Fez es excepcional y única, es la cuna del Movimiento Nacionalista; es su yo, su conciencia; es el núcleo donde nacen las cosas, es el principio, es el fin de su narrativa. Y *Dafannā al-māḍī* es un documento sobre la vida de Fez en esos tiempos; como dice al-Nassāy,

“*Dafannā al-māḍī* puede servir como referencia para el investigador sobre la vida social en Marruecos. El espacio está ambientado en un tiempo de carácter marroquí en todos los sentidos. La familia Thami que reside en al-Mojfiyya, es un buen ejemplo para conocer las tradiciones y los modos de vida del barrio y de la sociedad fesi, hasta tal punto que cualquier lector árabe puede verse reflejado en este tipo de vida con emoción y afecto” <sup>431</sup>.

Pero mientras que al-Nassāy considera que la obra de Gallāb es importante a nivel artístico y conceptual, otros críticos marroquíes, como al-Burīmī entre otros, destacan que, dentro de la literatura de la ciudad, resulta una obra pasiva, etnográfica y de tarjeta postal. Al-Būrīmī piensa que los críticos árabes de Oriente son ingenuos cuando piensan que Gallāb presenta una imagen de Fez realista, que ilustra sus tradiciones y costumbres; en su opinión, lo que ofrece Gallāb son descripciones de carácter folclórico y superficial, sencillo y simplista, donde el espacio está aislado de los acontecimientos y de los personajes, es decir, que la descripción del espacio no es novelística, sino etnográfica y se puede clasificar dentro de la literatura del viaje o la autobiografía <sup>432</sup>.

Frente a esta crítica, de fondo ideológico más que novelístico, quisiera destacar que Gallāb se considera uno de los clásicos de la literatura árabe y que *Dafannā al-māḍī* se ha clasificado dentro de la llamada novela-río (*roman fleuve*), porque es una novela larga, habla de dos generaciones y retrata varios personajes. El autor describe el

<sup>430</sup> AL-BURĪMĪ, *Al-Fadā'*, 109.

<sup>431</sup> AL-NASSĀY, Ḥamid, *Al-Adab al 'arabī al-mu 'āṣir fī l-Magrib al-Aqṣā*, El Cairo: Dār al-Turāt al-'Arabī, 1977, 259.

<sup>432</sup> AL-BŪRĪMĪ, *Al-Fadā' al-riwā'ī*, 113.

ambiente del barrio al-Mojfiyya, tan magistralmente que al-Nassāy reconoce que se identifica de manera plena y total con este lugar árabe-musulmán.

Cada novelista elige un espacio específico para desarrollar el tema de su novela. Gallāb elige Fez para estrenar el proyecto de la novela y recrear la epopeya de la independencia, de la que fue protagonista, junto con Rabat y Casablanca, o Tetuán. Muḥammad Barrāda pone ‘Abd al-Karīm Gallāb en la misma línea de grandes novelistas a la que pertenecen Balzac o Naʿīb Maḥfūz, de quien reconoce la profunda visión de la sociedad egipcia en tiempos de transición y cambios. Junto a Maḥfūz, Barrāda menciona también, aparte de Gallāb naturalmente, a otros escritores árabes de la misma corriente literaria, como Ḥannā Mīnā en Siria, Dū l-Nūn Ayyūb y Gāʿib Ṭuʿma Farmān en Iraq, y Tawfiq Yūsūf ‘Awwād en Líbano<sup>433</sup>.

No es casual que Gallāb haya escogido Fez para ambientar su novela, ya que es la ciudad que ha elegido la élite del Movimiento Nacionalista para sus actividades políticas principales. Nūr al-Dīn al-Zāhī sostiene que las actividades políticas en la historia del Islam tienen lugar sólo en la ciudad, porque es el centro y es donde existe el orden; la ciudad siempre ha sido el centro del gobierno, tanto para los califas, como para los sultanes; también la ciudad ha sido el centro de la élite<sup>434</sup>. El motivo por el que Movimiento Nacionalista elige Fez es esa estructura de ciudad islámica, ideal para poner en marcha el proyecto de la independencia de espíritu e ideología salafista.

Fez responde a la visión gallābiana del mundo desde las dos vertientes del escritor: como novelista y como político influido por la ideología de su partido. En Fez el Islam se percibe en cada rincón dentro de la muralla. “La vida de los fesíes refleja la cultura islámica en la artesanía, en el comercio y en la familia”<sup>435</sup>. Para al-Zāhī el concepto de comunidad (*umma*) es equivalente al de ciudad, porque los musulmanes unidos forman una fortaleza, una estructura sólida, cuya organización espacial se fundamenta en la mezquita que representa el centro de la ciudad, núcleo y fundamento en la vida de los fesíes, a donde confluyen todas las calles<sup>436</sup>.

El concepto de la solidez de la comunidad se refleja en *Dafannā al-māḍī* cuando el narrador elige la mezquita como símbolo de resistencia contra el colonialismo por su ambiente religioso y emocional.

---

<sup>433</sup> BARRĀDA, Muḥammad, *Faḍāʾāt riwāʾiyya*, Rabat: Dār al-Ṭaqāfa, 2003, 58.

<sup>434</sup> AL-ZĀHĪ, *Al-Hizb wa-l-Zāwiya*, 160.

<sup>435</sup> AL-ZĀHĪ, *Al-Hizb wa-l-Zāwiya*, 202.

<sup>436</sup> AL-ZĀHĪ, *Al-Hizb wa-l-Zāwiya*, 160.

“Sings of identity... take refuge in the archaic place that is the madina that represents, through its architecture, a sort of fortress-refuge... The struggle against foreign factors consists of a return toward mythic and labyrinthine places such as the medina... which is the ancient city burdened by its history and its architecture, resists compartmentalization by its labyrinthine structure. The conflict between the [Western, abstract] city and the madina invokes another conflict between tradition and modernity”<sup>437</sup>.

Aunque la lectura que hace Anouch de la obra de Khatibi refleja una visión francófona del espacio de la medina como un laberinto, para los fesíes es un espacio organizado cuyo núcleo es la mezquita; lo que importa retener de las palabras de Anouch es el papel de la medina como fortaleza cultural e histórica que ha servido como resistencia contra el colonialismo. Y esto explica la fuerte relación de la élite del Movimiento Nacionalista con la ciudad islámica<sup>438</sup>. Para Gallāb, la ciudad islámica es el lugar idóneo para complementar el proyecto artístico e ideológico de su narrativa. Gallāb reproduce una figura del mundo, modelizada por la conciencia que influye en su sistema de valores políticos y religiosos inspirados en el salafismo y en el liberalismo occidental. De ahí nace su visión del mundo.

#### 4.10.2. Los lugares que comprende la visión del mundo de Gallāb.

##### 4.10.2.1. La mezquita.

La mezquita<sup>439</sup> es el espacio que utilizó el Movimiento Nacionalista para organizar y concienciar a la gente de la necesidad de unirse como una sola comunidad contra el colonialismo; es el corazón de la ciudad que la mantiene viva y unida. Al-Zāhī

---

<sup>437</sup> CAMBELL, Ian, *Labyrinths, Intellectuals and the Revolution. The Arabic-Language Moroccan Novel, 1957-72*, Leiden: Brill, 2013, 55, que cita a Fāṭima Anouch, *Abdelkébir Khatibi: La langue, la mémoire et le corps*, Paris: L'Harmattan, 2004, 146.

<sup>438</sup> AL-ZĀHĪ, *Al- Hizb wa-l-zāwiya*, 178.

<sup>439</sup> Según Aida Youssef Hoteit, *Cultura, Espacio y Organización Urbana en la Ciudad Islámica*, 133, “La mezquita mayor era el verdadero corazón de la ciudad, el elemento básico de la organización espacial y su auténtico centro donde latía verdaderamente el pulso de la ciudad. Nunca será bastante insistir sobre la importancia que tiene la mezquita mayor en una ciudad musulmana de alguna extensión. No era tan sólo el lugar de reunión de los fieles para la oración de viernes, sino el lugar donde gravitaba toda la vida religiosa, intelectual y hasta política de la ciudad”.



señala que Fez, como ciudad, se apoya en una estructura sólida, unificada alrededor de la mezquita de al-Qarawiyyīn. No solo Fez; también en Salé, Casablanca y Tánger, el espacio de la mezquita era fundamental para convocar reuniones y mover a la gente a manifestar su rechazo ante la ocupación y Decreto bereber (*al-Zahīr al-barbarī*) del 16 de Mayo de 1930, que dividió a Marruecos en dos zonas: las regiones árabes gobernadas por el derecho musulmán (*šarīʿa*), y las regiones bereberes, que serían gobernadas según su derecho tradicional (*al-ʿurf*), y, en cuestiones penales, eran transferidos a la jurisdicción francesa. Este decreto se sintió como un ataque a la unidad de Marruecos y al Islam, suscitó reacciones violentas, y fue el punto de partida del Movimiento Nacionalista.

La élite, utilizando el contexto socio-espacial de Fez, ha unido a la gente en los espacios religiosos. Nūr al-Dīn al-Zāhī subraya que la élite del Movimiento Nacionalista eligió llevar a cabo sus actividades políticas en la mezquita y en otros lugares religiosos, como las antiguas escuelas coránicas (*madrasas*) y las zagüías (*zawāyā*)<sup>440</sup>, porque la mezquita era el único lugar que quedaba a la élite para reunirse, dialogar y comunicarse, dado que los colonizadores habían prohibido el derecho de reunión o de fundar un partido político. Pero, para al-Zāhī, los colonizadores no eran los únicos responsables de que la élite eligiese los espacios sagrados para sus actividades, sino que la estrategia de la élite era sacralizar su discurso<sup>441</sup>.

Esto es lo que refleja Gallāb, en el plano artístico, desde su postura de narrador omnisciente. La mezquita en *Dafannā al-māḍī* se recrea como un lugar sagrado; en ella no existen acontecimientos, ni hay escenas ni diálogos. El narrador describe el espacio sagrado antes de las manifestaciones que van a conducir el protagonista a la cárcel así:

« (...) Dans la mosquée, c'était la rencontre de toutes les volontés, avec leur violence, leur force, leur conscience de la tragédie. Une détermination farouche se lisait sur les visages durcis, dans les yeux étincelants. Cela dispensait de paroles. Et en effet les camarades ne parlaient pas; ils se regardaient; on pouvait lire dans leurs yeux:

-Es-tu décidé, toi aussi à lutter jusqu'à la victoire?

La voix du muezzīn s'éleva: Allah Akbar...Allah Akbar...Et des milliers de voix grondèrent: Allah Akbar...Allah Akbar...Abderrahman frissonna

<sup>440</sup> AL-ZĀHĪ, *Al-Hizb wa-l-zāwiya*, 204.

<sup>441</sup> AL-ZĀHĪ, *Al-Hizb wa-l-zāwiya*, 204.

comme s'il n'avait jamais encore entendu l'appel du muezzin: Allah Akbar. Ses yeux s'emplirent de larmes brûlantes »<sup>442</sup>.

#### 4.10.2.2. La cárcel.

La cárcel<sup>443</sup> es un tema básico en las novelas de Gallāb, porque abarca el pensamiento ideológico del autor, sobre todo en sus obras *Al-Mu'allim 'Alī, Sab'at abwāb* y *Dafannā al-māḍī*. Las cárceles de estas tres novelas tienen como referente las de La'lū en Rabat, al-'Adīr en al-Ŷadīda y 'Ayn Qādus en Fez.

Desde un punto de vista literario, Gallāb ha contribuido al enriquecimiento del tema carcelario en la década del colonialismo. Gallāb recrea este espacio a través del efecto psicológico sobre los personajes del ruido de las llaves que cierran las puertas, de las ventanas que separan el mundo de la cárcel del mundo exterior y del aislamiento total de los personajes en las celdas; es decir, mediante las percepciones de los personajes, describiendo con precisión los detalles de los lugares cerrados (*lieux clos*) que asfixian y que constituyen una serie de prohibiciones donde reinan la violencia y la humillación.

Normalmente la cárcel se asocia con la privación de la libertad, pero Gallāb le atribuye un nuevo concepto porque la palabra cárcel toma una nueva significación que la aparta de la habitual. En *Dafannā al-māḍī* la cárcel es un lugar deseado por 'Abd al-Rahmān porque le permite reunirse y debatir con sus colegas los asuntos políticos; es un lugar donde alcanza su madurez política y pone a prueba su voluntad para servir su patria.

« Une fois de plus, le portail de la prison s'ouvrit devant Abderrahman: la réalisation du programme semblait exiger la mort ou la réclusion de ceux qui réfléchissaient avec le peuple, pour leur pays. Abderrahman était préparé, plus que jamais, à cet emprisonnement (...) Abderrahman pris la tête de ce groupe,

---

<sup>442</sup> *Le passé enterré*,

<sup>443</sup> Sobre el espacio de la cárcel en la narrativa marroquí, véase BAḤRĀWĪ, Ḥasan, *Binyat al-ṣakl al-riwā'ī*, 1990, 55-77, donde analiza novelas de Muḥammad Šukrī, 'Abd al-Qādir al-Šāwī, 'Abd al-Laṭīf al-La'abī, Aḥmad Ziyād, Mubārak Rabī, Ḥamīd al-Ḥamīdānī, Laylā Abū Zayd y 'Abd al Karīm Gallāb. Sobre la cárcel en la narrativa de Gallāb concretamente, véase BAḤRĀWĪ, Ḥasan, "Tašakkulāt al-faḍa' al-siynī fi riwāyāt Gallāb" *Āfāq*, 2 (1991), 135-141.

organisa leur vie carcérale, institua des réunions et débats (...) Il éprouvait une sorte de bonheur à animer cette sélection de patriotes ».<sup>444</sup>

Voy a terminar este apartado con la crítica de al-Būrīmī sobre el tema de la cárcel en Gallāb. Al-Būrīmī sostiene que el enfoque gallābiano de la cárcel nace de un concepto metafísico, de la concepción coránica del infierno (*al-ŷahīm*); es decir, que el punto de vista de Gallāb no refleja la realidad de las cárceles, sino que es un espacio idealizado por el autor. Según al-Burīmī, la experiencia de los personajes en la cárcel es exagerada, porque están retratados como seres excepcionales y únicos; solo ellos entran en la cárcel por la patria, mientras que los demás son asesinos y ladrones; son personajes románticos, que no se ven influenciados, como los demás, por las duras circunstancias de la cárcel. La cárcel es un lugar ideal donde maduran políticamente, como en el caso de ‘Abd al- Raḥmān<sup>445</sup>.

Esto no obstante, la mezquita y la cárcel son dos lugares fundamentales en el discurso ideológico del autor, la mezquita por su papel sagrado y la cárcel por su papel político.

#### 4.11. El punto de vista en *Dafannā al-māḍī*. El narrador omnisciente.

En *Dafannā al-māḍī* el autor pone en boca del narrador omnisciente una fuerza expresiva abrasadora para narrar la historia de la independencia. Como dicen Bourneuf y Ouellet,

“(…) Le narrateur connaissant tout, l’intérieur et l’extérieur, l’absent et le présent, n’hésite pas à envahir le récit en sermonant, portant des jugements, résumant une partie de l’histoire, bref disant ce qu’il faut penser de tout”<sup>446</sup>.

---

<sup>444</sup> *Le passé enterré*, 234-235.

<sup>445</sup> Al-Būrīmī, Muḥammad M., *Al-Faḍā’ al-riwā’ī fī l-riwāya al-magribiyya al-ḥadīṭa*, Oujda: Manšūrāt Kulīyyat al-Ādāb wa-l-‘Ulūm al-Insāniyya, 2001, 156. La crítica de al-Būrīmī es muy negativa, pues califica la recreación de la experiencia carcelaria de Gallāb como superficial, tradicional y simplista, además de carente de acciones clave.

<sup>446</sup> BOURNEUF, R. y R. OUELLET, *L’univers du roman*, Paris: Presses Universitaires de France, 1972, 83.

Es una posición que Flaubert define como la posición de Dios: “L’artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout puissant, qu’on le sente partout mais qu’on ne le voie pas”<sup>447</sup>. Como dice Goldestein de este narrador omnisciente:

“Sa connaissance des uns et des autres est illimitée et omnisciente tel un Dieu, qui ‘sonde les reins et les ‘cœurs’ des créatures qui n’ont pas de secrets pour lui. Le narrateur omniscient est capable de présenter au lecteur des pensées secrètes, voire inconscientes, des personnages et il peut pousser l’analyse au delà des possibilités du héros lui-même »<sup>448</sup>.

Volviendo a *Dafannā al-māḍī*, con frecuencia los críticos, como ya hemos visto, se muestran muy en desacuerdo con la forma en que Gallāb narra desde su punto de vista, reprochándole la elección de la técnica del narrador omnisciente con su capacidad ilimitada y casi autoritaria de presentar los hechos sobre la independencia.

Según al-Madīnī, el narrador omnisciente de *Dafannā al-māḍī* tiene la intención de transmitir una doctrina<sup>449</sup>. El narrador está dotado de una considerable autoridad y una presencia absoluta. Las ideas y los sentimientos del protagonista son expresados con la voluntad implícita del autor y no del personaje mismo. El dominio del autor/narrador tiene interés de reproducir una tesis previa y concreta. Al-Madīnī concluye que el problema no reside en que la novela sea una novela de tesis, sino que el problema es la presencia única de la voz del narrador que disminuye la calidad literaria<sup>450</sup>.

De igual forma Muḥammad Munīb al-Būrīmī critica la técnica del narrador omnisciente, la única utilizada en la novela; según él, el narrador omnisciente sólo quiere transmitir el punto de vista político sobre la independencia desde una visión trascendente, y los personajes son manipulados por el narrador desde el principio hasta el final; no pueden expresar sus sentimientos ni sus pensamientos. El objetivo no era escribir una novela sino narrar la verdad desde una sola voz, la voz del centro; y las

---

<sup>447</sup> BOURNEUF y OUELLET, *L’univers du roman*, 83.

<sup>448</sup> GOLDESTEIN, *Pour lire le roman*, 33.

<sup>449</sup> AL-MADĪNĪ, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 264.

<sup>450</sup> AL-MADĪNĪ, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 274.

novelas de Gallāb son de una sola voz y de una sola ciudad (Fez)<sup>451</sup>. La postura de rechazo a la técnica del narrador omnisciente que adoptó Gallāb, por parte de al-Madīnī, al-Būrīmī y otros críticos marroquíes, refleja la de otros críticos europeos en los años sesenta, especialmente en Francia, contra esta técnica narrativa.<sup>452</sup>

Desde otro punto de vista crítico, la novela, como obra del autor, pertenece a éste y en ella se reflejará lo que piensa de manera artística, es decir, el discurso. Como dice S. Puértolas, “Quiéralo o no el autor, sea consciente en la plasmación de la realidad, la estructura de su carácter, sus prejuicios, su ideología, etc., actúa a la manera de un tamiz: sólo deja pasar lo que quiere o puede dejar pasar. A veces el autor es consciente y prepara el proceso de tamización, quiere que pasen determinados datos. Otras, ni siquiera se lo propone, pero el tamiz actúa siempre”<sup>453</sup>.

Desde un punto de vista literario, en la novela existe una distancia entre el autor y el narrador que tiene una cierta libertad de contar los acontecimientos del espacio y tiempo.

“Le conteur peut alors conter à sa guise et le public se taire. D’entrée de jeu, donc entente explicite entre tous: derrière la mensonge de la fiction”<sup>454</sup>.

El narrador puede elegir el punto de vista para relatar su historia, pero utilizando estrategias artísticas para transmitir la información y su mensaje. Como dicen Carlos Reis y Ana Cristina M, Lopes: « (...) importa recordar que el narrador es, de hecho, una invención del autor (...) el autor puede proyectar sobre él ciertas actitudes ideológicas, éticas, culturales, etc., que perfila, lo que no quiere decir que lo haga de forma directa y lineal, sino cultivando eventualmente estrategias ajustadas a la representación artística.. »<sup>455</sup>.

La crítica de izquierdas, a veces, ha tratado Gallāb como culpable ante un tribunal literario, y lo ha perseguido por sus ideas conservadoras contadas o no contadas en sus obras. Otros piensan que su narración es objetiva, porque la visión omnisciente

---

<sup>451</sup> AL-BŪRĪMĪ, *Al-Faḍā’ al-riwā’ī fi l-riwāya al-magribiyya*, 134, que recuerdan la postura de "Jean-Paul Sartre (1968), contra la omnisciencia narrativa entendida como abusiva, artificial y totalitaria manipulación de la historia”.

<sup>452</sup> REIS y LOPES, *Diccionario de Narratología*, 105-106.

<sup>453</sup> PUÉRTOLAS, Soledad, *El Madrid de La lucha por la vida*, Madrid: Helios, 1971, 24.

<sup>454</sup> BOURNEUF y OUELLET, *L’ univers du roman*, 77-78.

<sup>455</sup> REIS y LOPES, *Diccionario de Narratología*, 157.

permite la ubicación suficiente de los hechos y define los motivos y las dimensiones de aquellos, ya que abarca los aspectos psicológicos y sociales de los personajes. El discurso omnisciente gallābiano permite percibir la novela con claridad y produce un efecto de credibilidad. En este sentido ‘Abd al-‘Ālī Buṭayyib subraya que “El realismo no es un reflejo mecánico de la realidad, sino que en la ficción permite al lector interpretar los acontecimientos como verdad”<sup>456</sup>.

En crítica literaria, no es cuestión de dilucidar si la visión omnisciente es buena o mala, o si el narrador omnisciente produce novelas de menos calidad artística que otros tipos de narradores, pues, según R. Bourneuf,

“On comprend dès lors la vanité de tout jugement de valeur porté à priori sur tel ou tel mode de narration. Ce qu’on appelle l’omniscience ou le réalisme subjectif ne sont pas en soi des techniques inférieures ou supérieures, mais les seuls moyen de rendre deux visions du monde différents”<sup>457</sup>.

Siempre existe detrás de los personajes un narrador que cuenta la historia: “L’auteur est toujours omniscient: telle est la base de toute technique romanesque”<sup>458</sup>.

La posición estética del narrador siempre defiende un punto de vista de la obra, porque según Bakhtin:

“(.) Le roman a besoin de locuteurs qui lui apportent son discours idéologique originel, son langage propre (...). Le locuteur dans le roman est toujours, à divers degrés, un idéologue et ses paroles son toujours un idéologème. Un langage particulier au roman représente toujours un point de vue spécial sur le monde, prétendant à une signification sociale. Précisément, en tant qu’idéologème, le discours devient objet de représentation dans le roman, aussi celui ne court-il pas le risque de devenir un jeu verbal abstrait. (...) De cette manière, même l’hésthète qui élabore un roman, devient dans ce genre un idéologue qui défend et éprouve ses positions idéologiques, un apologète et un polémiste”<sup>459</sup>.

---

<sup>456</sup> BŪṬAYYIB, ‘Abd al-‘Ālī, *Al-Kitāba wa-l-wa‘y: dirāsa li-ba‘ḍ a‘māl Gallāb*, 51-52.

<sup>457</sup> BOURNEUF y OUELLET, *L’univers du roman*, 97.

<sup>458</sup> ZERAFFA, Michel, *Personne et personnage des années 1950*, Paris: Klincksieck, 1971, 37, que cita a R. Humphrey.

<sup>459</sup> BAKHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, 152-153.

En una palabra, como dice Bakhtin, el novelista siempre tiene su punto de vista ideológico especial sobre el mundo a pesar de su lenguaje artístico. Su discurso representa un ideologema sobre el espacio tiempo de la época en que vive.

En *Dafannā al- māḍi* la posición omnisciente es adecuada para la visión del mundo gallābiana, ya que nace de una doctrina salafista que entiende el mundo desde un solo creador. Dicha doctrina nace del proyecto político del Movimiento Nacionalista. Desde esta perspectiva Fez responde a la mentalidad política del Movimiento Nacionalista y a la artística de ‘Abd al-Karīm Gallāb. Como dice Lotman:

“Sin embargo, es raro el elemento de la estructura artística tan directamente relacionada con el objetivo de la construcción de una imagen del mundo como es el “punto de vista”. Este guarda una relación inmediata con problemas de los sistemas modelizadores secundarios, tales como la posición del creador del texto, el problema de la verdad y el problema de la personalidad. (...) El “punto de vista” confiere al texto una determinada orientación respecto a su sujeto. Sin embargo, todo texto aparece introducido en una cierta estructura extratextual cuyo nivel más abstracto puede definirse como “tipo de concepción del mundo”, “imagen del mundo”, “modelo de cultura”.<sup>460</sup>

El punto de vista de Gallāb requiere un narrador omnisciente que narre los acontecimientos desde la postura de un creador para dar una credibilidad absoluta a la verdad que quiere transmitir. La exigencia estética del autor le dicta, antes de nada, que escoja instrumentos de trabajo gracias a los que será capaz de traducir una experiencia de los personajes, esto es: “ El novelista tiene, sin embargo, una fuerte conciencia de los imperativos técnicos y estéticos de los que dependerá la transcripción de su visión.”<sup>461</sup>

---

<sup>460</sup> LOTMAN, *Estructura del texto*, 323.

<sup>461</sup> REIS y LOPES, *Diccionario de Narratología*, 157.

#### 4.12. La crítica literaria y la imagen de Fez en *Dafannā al-māḍī*.

En este apartado, abordaré la recepción crítica de la novela de Gallāb, aunque ya se han adelantado algunas de sus posiciones<sup>462</sup>. Según Ḥamīd al-Ḥamīdānī la narrativa de ‘Abd al-Karīm Gallāb representa una óptica extraña a la realidad marroquí. La percepción de Gallāb de su entorno es como la de un turista y por eso la descripción del espacio cae en lo etnográfico. Para este estudioso, las obras de Gallāb son como las novelas occidentales del siglo XIX, que sólo tenían curiosidad por descubrir la exquisitez y los misterios de la vida del Otro. Gallāb describe la vida tradicional como si fuera una tarjeta postal, presenta la sociedad como cuadros artísticos con colores vivos y espléndidos que divierten el lector, en lugar de recrear una sociedad dinámica que invita a la reflexión y al análisis<sup>463</sup>. Al-Ḥamīdānī argumenta su opinión comparando a Gallāb con Naṣīb Maḥfūz, que, en su opinión, recrea el espacio desde una visión amplia de todos los sectores de la sociedad sin olvidar los acontecimientos fundamentales del tiempo histórico, y no cae en lo etnográfico como Gallāb, y eso se debe a que existe armonía entre espacio-tiempo y las actuaciones de los personajes en las obras de Maḥfūz, mientras que falta esa coherencia entre espacio y acontecimientos en *Dafannā al-māḍī* y se pierde el hilo de la historia. Al-Ḥamīdānī añade que la fiesta de Gnāwa no tiene tanta importancia como para que el autor le dedique todo un capítulo. Por otra parte, la descripción del palacete refleja la fascinación por el modo de vida tradicional más que la representación de un lugar dinámico de los acontecimientos<sup>464</sup>.

La crítica de Ḥamīd al-Ḥamīdānī refleja hasta qué punto en ese momento estaba condicionado por una de las dos posturas en boga a la hora de definir cómo debe ser una obra artística. Una postura que considera el individuo como el punto de partida en la creación literaria; es él quien crea y reflexiona sobre la obra. Y otra que defiende la necesidad de que el escritor se comprometa con la organización social y lo refleje en su obra literaria. La primera postura la representa ‘Abd al-Karīm Gallāb, que piensa que el escritor tiene que interesarse a la problemática social, pero eso tiene que nacer de la

---

<sup>462</sup> Una visión parcial de los planteamientos de los críticos marroquíes acerca de la novela de Gallāb puede verse en FERNÁNDEZ PARRILLA, G., *La literatura marroquí contemporánea. La novela y la crítica literaria*, 172-184 y 247-249. Yo me extenderé algo más y comentaré algunos argumentos más concretos.

<sup>463</sup> AL-ḤAMĪDĀNĪ. *al-Riwāya al-magribiyya*, 178.

<sup>464</sup> AL-ḤAMĪDĀNĪ, *al-Riwāya*, 155.



imaginación del escritor con capacidad de crear un mundo novelístico y el escritor no tiene que ser portavoz del sistema político.<sup>465</sup> La segunda postura defiende que el compromiso no es una elección individual, sino una responsabilidad de los intelectuales en todos los países en vías de desarrollo.<sup>466</sup>

La segunda postura representa la literatura que nació en los años sesenta, una literatura con vocación progresista que perseguía como fin establecer un sistema que favoreciese la participación política, sindical y la producción literaria.<sup>467</sup> Para esta corriente, la literatura era un medio para plantear temas relacionados con los problemas de las clases desfavorecidas. El análisis del texto literario, fundamentalmente de corte sociológico parte de una concepción que rechaza la literatura oficial y burguesa que establece un espacio de signos formales de lo real. Por eso esta corriente considera que la visión burguesa del mundo es falsa y estática porque no profundiza en la verdadera dinámica de la sociedad.

La crítica literaria ha superado esta etapa para dar la palabra al texto literario, pero siempre considerando el rol fundamental de la literatura en una sociedad en vía de desarrollo.<sup>468</sup> De ahí que el concepto de realismo literario, como tendencia literaria, esté en contra de la cultura burguesa oficial que propicia un oscurecimiento de la realidad social. La literatura progresista vendrá a ser el vehículo idóneo para analizar la realidad de manera profunda y no como anécdota. Los intelectuales más comprometidos de la izquierda atacaron enérgicamente la cultura burguesa. En los años setenta destaca un triunfo importante de la cultura de izquierdas a favor del cambio político y social. La Unión de Escritores Marroquíes (*Ittiḥād Kuttāb al-Magrib*), en su quinto congreso, marcó una tendencia progresista, interesada en crear una imagen de la cultura de carácter diverso y progresista. En ese congreso se clasificó a la cultura marroquí en dos ejes principales:

1) La cultura burguesa de ideología confusa, basada en un sistema que no está interesado en cambiar estructuras políticas, sociales y económicas tradicionales.

2) La cultura, desde el punto de vista emancipador, expresa los posibles cambios de la sociedad, con un afán por cambiar las viejas estructuras de forma dinámica y activa, y fundar una sociedad justa. Las publicaciones que representan esta cultura

---

<sup>465</sup> Citado AL-MADĪNĪ, *al-Kitāba al-sardiyya*, 37.

<sup>466</sup> AL-MADĪNĪ, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 39, que cita a AL-ŶABIRĪ, Muḥammad ‘Ābid, *Min aḥl ru’ya taqaddumiyya li-ba’d muskilāti-nā al-fikriyya wa-l-tarbawīyya* (1977).

<sup>467</sup> AL-MADĪNĪ, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 7.

<sup>468</sup> AL-MADĪNĪ, *Al-Kitāba*, 7.

tienen que tratar los temas desde una visión más profunda en relación con la realidad árabe en general.

Desde una postura y una ética de izquierdas, *Dafannā al-māḍī* fue clasificada como una obra representativa de la cultura burguesa, que no se interesa por la organización social, tal como es en la realidad, para transformarla. Las críticas que se le hicieron no tienen que ver con su valor artístico, sino que se apoyan en razones ideológicas, debido a que la trama se desarrolla sobre un conflicto de generaciones y no sobre el conflicto de las clases sociales. Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī comenta que la crítica literaria ejercía en los setenta un discurso violento, puesto que ‘Abd al-Qādir al-Šāwī, Idrīs al-Nāqūrī, Naḡīb al-‘Awfī, han criticado a novelistas como ‘Abd al-Karīm Gallāb, Idrīs al-Jūrī, Janāta Bennūna, y otros, desde una posición ideológica marxista-leninista que interpreta la literatura como un instrumento de cambio. También como una conciencia falsa del mundo, porque está expresada por una clase elitista *nujbawiyya* (como es el caso de Gallāb) que expresa una conciencia falsa del mundo, *wa’y maglūf*”<sup>469</sup>.

Sin embargo, *Dafannā al-māḍī*, según el congreso de La Unión de Escritores Marroquíes, no se consideró como una literatura de la época de la decadencia, porque, a través del personaje principal, la novela transmite valores de modernidad. Aḥmad al-Madīnī señala que cuando Marruecos se independizó en el año 1956 se ha notado de manera progresiva en las producciones literarias el gran interés de exponer temas que expresan por excelencia la realidad social. En esa época el intelectual se veía obligado a comprometerse políticamente y tener una causa para defender una ideología específica<sup>470</sup>.

En síntesis, a pesar de las críticas de izquierdas, la literatura de Gallāb es reconocida artística y comprometida socialmente. En este sentido, Pedro Martínez Montavez señala: “Gallāb va apuntando, cada vez con mayor claridad, a una narrativa de vidrioso -en lo posible- contenido social...”<sup>471</sup>

En efecto, la literatura de Gallāb es comprometida socialmente, pero desde un punto de vista tradicional, porque la concepción de la ciudad de Gallāb nace de una

---

<sup>469</sup> AL-TĀZĪ, Muḥammad ‘Izz al-Dīn, *Al-Naqd al-adabī bi-l-Magrib*, Rabat: Rābitat Udabā’ al-Magrib, 2002, 10.

<sup>470</sup> AL-MADĪNĪ, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 7.

<sup>471</sup> MARTÍNEZ MONTAVEZ, Pedro, *Introducción a la literatura árabe moderna*, Madrid: CantArabia, 1985, 183.

visión salafista del mundo que se basa en lo divino para valorar algunos aspectos de la modernidad.

He señalado antes que el motivo de las críticas a la novela de Gallāb es ideológico, pero también tienen un fundamento literario. El discurso de los críticos universitarios de tendencia izquierdista nace de una concepción laica que se basa en lo científico, lo histórico y lo revolucionario, y todos rechazaban la visión tradicional de la ciudad y defendían un discurso moderno sobre el espacio. Para Ahmad al-Madīnī, en el siglo veinte la literatura puede tener un papel importante en la emancipación social y puede producir un cambio fundamental tanto política como socialmente; el concepto del intelectual en el siglo veinte ha cambiado, porque ya no es una persona que se puede alejar de los problemas de la sociedad en un lugar romántico, sino que el escritor tiene que tener una actitud positiva y revolucionaria en la época que vive, es decir, “básicamente, el escritor es responsable de construir una nueva sociedad a través del papel fundamental de la literatura.”<sup>472</sup>

A comienzos de los sesenta la clase media ocupa una función importante en varias transformaciones socioculturales, económicas y políticas. Esta clase social tiene la conciencia de desarrollar las formas y cultivar los géneros literarios: la poesía contemporánea, la narrativa breve y la novela. En la década de los sesenta esta nueva generación pretendió dar comienzo a la literatura “progresista”, frente a la literatura reaccionaria, tradicionalista y oficialista. Es entonces cuando la literatura de izquierdas adopta el concepto de “compromiso intelectual” como posición completamente opuesta a la ideología de derechas. Como es sabido,

“... abordar un tema como el discurso significa adentrarse en el tramado de las relaciones sociales, de las identidades y de los conflictos. Es también intentar entender cómo se expresan los diferentes grupos culturales en un momento histórico, con unas características socioculturales determinadas”<sup>473</sup>.

Estos debates literarios florecieron en las ciudades centrales de Marruecos, como Casablanca y Rabat, y generaron un nuevo discurso. Al-‘Awfī señala que para que se produjera el inicio de la crítica literaria hubo de acontecer en Marruecos una serie de

---

<sup>472</sup> AL-MADĪNĪ, *Al-Kitāba*, 129-130.

<sup>473</sup> CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y Amparo TUSÓN VALLS, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona: Ariel, 1999, 16.

cambios socioculturales, entre los que destaca en primer lugar la obtención de la independencia política del país, así como el papel de la universidad y un relativo florecimiento de la prensa literaria<sup>474</sup>.

#### 4.13. El espacio urbano en la novela desde la perspectiva de la experimentación (*al-ta'yrib*).

Según Na'yīb al-‘Awfī, Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī, en *Abrāy al-madīna* (*Las torres de la ciudad*) (1987)<sup>475</sup> y Aḥmad al-Madīnī en *Zaman bayna al-wilāda wa-l-ḥulm* (*Tiempo entre el nacimiento y el sueño*) (1976)<sup>476</sup> marcan una nueva narrativa, y se han alzado contra la estructura clásica del texto: *Abrāy al-madīna* habla un lenguaje poético, pero no se apoya en un espacio novelístico<sup>477</sup>; y en *Zaman bayna al-wilāda wa-l-ḥulm* de al-Madīnī no existen elementos de espacio ni de tiempo, ni existen acontecimientos ni personajes. En esta etapa los novelistas querían romper radicalmente con la narrativa clásica de ‘Abd al-Karīm Gallāb. Según Sa‘īd Yaqṭīn, este fenómeno es un intento de crear una nueva narrativa; las novelas de Aḥmad al-Madīnī y Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī fueron un acontecimiento importante, así como el triunfo de una nueva visión del mundo, casi estructural en la sociedad marroquí en distintos campos. Yaqṭīn sostiene en *Al-Qirā’a wa-l-ta’yriba*, que la sociedad marroquí en los años setenta ha conocido un despertar en su creatividad: en el cine con la película *Al-Ayyām al-ayyām*; en el teatro con *Al-Imtā’ wa-l-mu’ānasa*; el pensamiento filosófico lo representaban Muḥammad ‘Ābid al-Ġābirī y Abdallah Laroui; Muḥammad Miftāḥ ha creado una nueva poesía; y ‘Abd al-Fattāḥ Killītū (Kilito) investigaba en el patrimonio tradicional árabe (*turāṭ*) para fundar una teoría de la narrativa árabe<sup>478</sup>. En el caso de la novela, según Sa‘īd Yaqṭīn, la nueva narrativa experimental de Aḥmad al-Madīnī y de Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī fue una experiencia compleja, pues el lector no estaba acostumbrado a leer este tipo de novelas, y los nuevos modelos contrariaban su gusto habitual. Sa‘īd Yaqṭīn considera que la nueva experiencia es una desviación (*inziyāḥ*)

<sup>474</sup> FERNÁNDEZ PARRILLA, *La literatura marroquí*, 220.

<sup>475</sup> AL-TĀZĪ, Muḥammad ‘Izz al-Dīn, *Abrāy al-madīna*, Bagdad: Dār Āfāq al-‘Arabiyya, 1987.

<sup>476</sup> AL-MADĪNĪ, Aḥmad, *Zaman bayn al-wilāda wa-l-ḥulm*, Casablanca: Dār al-Naṣr al-Magribiyya, 1976.

<sup>477</sup> AL-‘AWFĪ, *Darāyat al-wa’y fī l-kitāba*, 368.

<sup>478</sup> YAQTĪN, Sa‘īd, *Al-Qirā’a wa-l-ta’yriba*, Casablanca: Dār al-Taḳāfa, 1985, 15.

que marca una distancia con los modelos firmes y estables de la narrativa establecida como única referencia. Las nuevas novelas rompen con este pacto narrativo y por eso no surge una comunicación inmediata con el lector, sino que puede ser en un tiempo próximo<sup>479</sup>. Yaqṭīn añade que, a mediados de los setenta, Aḥmad al-Madīnī, Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī, Milūdī Šagmūm, con *Al-Ablah wa-l-mansiyya wa-yāsmīn* (1982), y Mubārak Rabī‘, con *Badr zamānu-hu* (1983) contribuyeron a la creación de una narrativa excepcional. A principios de los ochenta sus novelas empiezan a considerarse como un nuevo fenómeno porque rompen con lo tradicional<sup>480</sup>, peculiar y original<sup>481</sup>. En la narrativa de estos escritores se mezclan los signos, los sentimientos y las experiencias acumuladas de los narradores abstractos dentro de un proceso que abarca el imaginario colectivo oral y escrito<sup>482</sup>.

En mi opinión la forma de expresión que han elegido Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī y Aḥmad al-Madīnī, en especial, ha sido demasiado compleja y abstracta para el lector, porque apenas se estaba formando, y eso muy paulatinamente, un público de lectores modelo, y la novela estaba en las primeras fases de un proceso para establecer sus bases artísticas. Yaqṭīn insiste que la nueva narrativa era de una calidad excepcional, pero pienso que no existía apenas una cantidad suficiente de novelas que hubieran formado una cultura novelística, para poder pasar a la etapa requerida por los novelistas que querían reforzar un gusto narrativo en el público. Creo que las novelas de Aḥmad al-Madīnī y ‘Izz al-Dīn al-Tāzī no animaban a los lectores a leerlas, pues preferían el refugio en la novela clásica de Naṣīb Maḥfūz, porque, como señala Yaqṭīn, el motivo de los novelistas no era comunicarse con los lectores sino romper con la narrativa tradicional, que existía como “pacto narrativo” entre el lector y el escritor. Yaqṭīn argumenta que las nuevas novelas no tenían público-lector porque la mayoría de los lectores árabes en general, y los marroquíes en particular, solo se comunican con los textos que les producen una emoción superficial, y rechazan los nuevos textos porque son complejos y difíciles de leer. Para ellos, la nueva narrativa no es algo habitual y por eso no la perciben porque solo tienen un modelo narrativo de fondo que ellos conozcan. Los que pueden entender las novelas de al-Madīnī y al-Tāzī son solo los lectores y los críticos que tienen un nivel intelectual muy alto.<sup>483</sup>

<sup>479</sup> YAQTĪN, *Al-Qirā’a wa-l-ta’yriba*, 20.

<sup>480</sup> YAQTĪN, *Al-Qirā’a*, 8.

<sup>481</sup> YAQTĪN, *Al-Qirā’a*, 10.

<sup>482</sup> YAQTĪN, *Al-Qirā’a*, 15.

<sup>483</sup> YAQTĪN, *Al-Qirā’a*, 143.

En la crítica de Yaqṭīn está implícito el reconocimiento de una realidad, el tardío desarrollo de la novela en Marruecos en relación, especialmente, con Egipto, cuyos escritores, desde los años treinta, y más en los cincuenta, escriben novelas de éxito, cuyas versiones cinematográficas amplían su repercusión a sectores sociales más amplios que los simples lectores. Ejemplos destacados son algunas novelas de Tawfīq al-Ḥakīm, Yūsuf Idrīs o al-Šarqāwī. Esa implantación social del género novelístico no había llegado a implantarse en Marruecos, y andaba en busca de identidad, cuando los escritores ya empezaban a experimentar otros modelos, a veces reaccionando radicalmente contra el modelo realista clásico, como hacen Aḥmad al-Madīnī y Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī. En otras palabras, el género novelístico no había tenido oportunidad en Marruecos de echar raíces, desarrollarse y narrar a su manera las cosas y las cuestiones del espacio y del tiempo.<sup>484</sup>

El mérito de Gallāb es haber creado la primera novela marroquí en la que el espacio es protagonista. Como dice Yves Gonzalez Guijano, “(...) par rapport à cette situation, on ne peut s’empêcher de penser au roman marocain où apparaît en évidence un premier thème spatial, celui de la nostalgie de l’ancienne capitale politique et culturelle (Fès).”<sup>485</sup>. La siguiente generación de escritores, como no deja de ser lógico, novelistas de izquierdas, manifestaron su rechazo al espacio de la posindependencia. En cierto modo lo que rechazaban era la ciudad injusta porque no podían escribir novelas. Según al-Jaṭīb, “après la joie de l’indépendance, suivie d’un certain désenchantement, les intellectuels durent faire face à la complexité du réel avec ses différentes composantes et diversités des problèmes tant individuels que sociaux.”<sup>486</sup> La pregunta desesperada y simbólica de al-Madīnī, en *Warda li-l-waqt al-magribī*,

“Esta época es testigo de que dudemos de nuestros órganos, nuestro día a día es amenazante y pregunto: ¿Por qué no me sale la novela? Grito ¿Cuándo nacerá la novela?”<sup>487</sup>.

<sup>484</sup> BARRĀDA, Muḥammad, *Fadā’āt riwā’iyya*, Rabat: Wizārat al-Ṭaqāfa, 2003, 60.

<sup>485</sup> GONZÁLEZ-QUIJANO, Yves, «Pour une politique de l’espace», en *La poésie de l’espace dans la littérature arabe moderne*, 207.

<sup>486</sup> Citado por FERNANDEZ PARRILLA en *La literatura marroquí*, 187.

<sup>487</sup> Citado por YAQTÍN en *Al-Qira’a wa-l-tayriba*, 12-13.

implica que aún no es tiempo para el nacimiento de la novela, que no puede escribir, que no le sale la novela, porque la ciudad todavía no está en condiciones. Al-Madīnī, rechazaba en su narrativa el tiempo clásico lineal que no profundiza en los verdaderos problemas de la realidad. Por este motivo él y otros novelistas revolucionarios han creado unos códigos en sus novelas, accesibles solo para una minoría, y acabaron, más adelante, revolucionando la narrativa de la ciudad, como lo muestran *Madīnat Barāqes* (1998)<sup>488</sup> de Aḥmad, y *Zahrāt al-Ās* (2003) de Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī.

Estos escritores no han sido los únicos en buscar cierta experimentación. A pesar de que la década de los setenta ha estado marcada por conflictos y tensiones políticas en relación con la literatura, otros novelistas han creado nuevos mundos y han experimentado nuevas técnicas narrativas y han superado el estilo narrativo tradicional, como lo muestran *Al-Gorba (La soledad)* (1971)<sup>489</sup> de ‘Abdallah Laroui, sobre el sentimiento de exilio de los personajes que viven entre la ciudad de Azammur y París; *Al-Mar’a wa-l-warda (La mujer y la rosa)* (1972) de Muḥammad Zafzāf, traducida al español en 1997, que trata la experiencia del amor y Occidente de su protagonista; *Al-Ṭayyibūn* (1972) de Mubārak Rabī‘, ambientada en Rabat, que, a pesar de que está marcada por rasgos de la narración clásica, supera el realismo descriptivo, para convertirse en un realismo crítico y su contenido es complejo; *Al-Rīḥ al-ṣatwiyya (Viento invernal)* (1977), de Mubārak Rabī‘, que trata el tema de la emigración interna de la ciudad de Casablanca; y *Qubūr fī l-mā’ (Tumbas en el agua)* (1978), de Muḥammad Zafzāf, que se considera la manifestación de una narrativa del espacio del mundo rural y específicamente de un pueblo de al-Mahdiyya, en la costa atlántica de Marruecos.

En los años ochenta la novela conoce una nueva etapa creativa. Durante esta década aumenta la cantidad de novelas publicadas y se establece un público de lectores. Es una etapa dinámica, sin negar la importancia de las etapas anteriores, que ha preparado el nacimiento de la novela urbana en los años noventa *Darb al-Sulṭān* de Mubārak Rabī‘.

---

<sup>488</sup> En el capítulo primero he destacado esta novela por su importancia en el desarrollo de un discurso sobre la ciudad. *Madīnat Barāqes* se considera como una nueva experiencia en la narrativa de al-Madīnī, pero no rompe definitivamente con la etapa anterior. En su nuevo discurso, al-Madīnī relata la memoria de Casablanca como ficción y no como acontecimiento histórico. El narrador es un peluquero que conoce muy bien Casablanca y es él que relata la verdadera historia popular olvidada y reprimida por el discurso oficial.

<sup>489</sup> LAROUÏ, Abdallah, *Al-Gorba*, Casablanca: Dār al-Naṣr al-Magribiyya, 1971.

Como decía antes, en la etapa de la experimentación el espacio fue tratado de manera muy abstracta, por este motivo el lector tanto intelectual como normal no se ha identificado con la nueva narrativa. Pero no hay que olvidar que al mismo tiempo aparecieron novelas con importante representación artística y con una visión amplia al espacio de Marruecos y de Occidente, como *Al-Gorba* de Laroui, y *La mujer y la rosa* de Zafzāf.





## 5. *El huevo del gallo* de Muḥammad Zafzāf. Realismo social y representación del espacio urbano de la periferia.

### 5.1. El discurso del espacio urbano de la periferia en la narrativa de Muḥammad Zafzāf.

La narrativa de Muḥammad Zafzāf es importante en el marco de la narrativa marroquí, y sobre todo la narrativa breve, porque tiene un valor literario superior al de la novela, por el número de sus publicaciones y porque la estructura del cuento le permite a Zafzāf focalizar la realidad de manera microscópica para producir su discurso sobre la vida marginal de la ciudad marroquí.

Dentro del panorama literario de los años setenta<sup>490</sup> Zafzāf ha contribuido a renovar el discurso novelístico para marcar la diferencia del discurso oficial. Un discurso que se enmarca dentro del nuevo realismo, que ofrece un espacio al Yo narrador para expresar su intimidad y sobre todo las inquietudes y la inestabilidad del personaje. Como dice Fernando Ramos,

“Los años sesenta son una época de despegue y de investigación creativa en el campo de la narrativa marroquí, que en los ochenta producirá obras de reconocida madurez. Tras un periodo de imitación de las técnicas tradicionales comienza entre estos narradores la búsqueda de un estilo propio. (...) el relato en lengua árabe va convertirse rápidamente en Marruecos en un género literario moderno. Las ilusiones románticas y las narraciones de combate contra el ocupante dan paso a una imagen actualizada de la realidad marroquí. Los escritores pretenden reflejar en sus obras la realidad social y viva que les rodea y, a la vez, superar los moldes tradicionales iniciales rompiendo con el servilismo debido a los clásicos.”<sup>491</sup>

---

<sup>490</sup> En 1972 Zafzāf publicó su primera novela *La mujer y la rosa* que se caracteriza por la actitud de un personaje problemático, que no acepta la situación de Casablanca, y vive una experiencia compleja en Torremolinos con personajes occidentales. La novela está enriquecida por la influencia de técnicas de las novelas cortas de Kafka como el sueño y la metamorfosis. Es una novela importante desde el punto de vista espacial porque está ambientada en el espacio mediterráneo, por lo que se la ha denominado como *la novela mediterránea*.

<sup>491</sup> RAMOS, Fernando, “Muḥammad Zafzāf un ejemplo de la doble vocación oriental y occidental de la narrativa marroquí en lengua árabe”, *Oriente Moderno* 2-3 (1997), 276.

El realismo de Muḥammad Zafzāf se nota en las técnicas narrativas que utiliza para modernizar la narrativa, como la multiplicación de narradores, las anacronías que registran las analepsis y las prolepsis que ofrecen a la historia unas posibilidades de transmitir una cantidad de información de manera breve y en un orden artístico.

Fernando Ramos sostiene que

“Muḥammad Barrada, Idrīs al-Jūrī, Aḥmad Būzfūr, Muḥammad Šukrī, Muḥammad Zafzāf, Janāṭa Bennūna y otros comparten la misma posición frente al concepto del realismo con los autores incluidos en la nueva generación de narradores marroquíes. El realismo para estos autores, considerado tanto en su sentido más estricto como en el más amplio, dando cabida tanto a narraciones forzosamente objetivas, como a relatos instrumentalizados por la ideología del autor o creados en torno a una serie de elementos simbólicos o fantásticos”.<sup>492</sup>

En relación con el espacio, Zafzāf ha recreado un discurso específico sobre ciudades como Kenitra, Casablanca, Rabat, al-Šawīra. El espacio se representa como una realidad textual y objetiva del mundo exterior, la focalización de los lugares y las descripciones se realizan con un lenguaje crítico. Los narradores de sus novelas se multiplican, puede ser un niño, una mujer, un anciano, un joven o Zafzāf mismo. El discurso del autor se interesa en arrojar luz sobre el espacio de la periferia de la ciudad y de la influencia de éste sobre los personajes.

A través de los diálogos, las escenas y los monólogos interiores los personajes cuentan sus problemas con el gobierno, su lucha diaria para conseguir los medios necesarios para vivir y sobre todo para garantizar un espacio propio, como es el caso de Raḥḥāl, el personaje principal de *El huevo del gallo*. El espacio-tiempo de las novelas de Zafzāf es el Marruecos de la posindependencia, cuya situación generó una decepción importante, sobre todo en el ámbito de los intelectuales.

---

<sup>492</sup> RAMOS, Fernando, “La producción narrativa de M. Zafzāf. Consideraciones generales para la traducción de un lenguaje literario renovado”, En FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo y Rosario MONTORO MURILLO, *El Magreb y Europa: literatura y traducción*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1999, 269.

Muḥammad Zafzāf es un ejemplo destacable en el panorama de la de la narrativa marroquí moderna; pertenece a

“[l]a comúnmente denominada la nueva generación de narradores marroquíes, constituida por autores nacidos entre 1935 y 1945, aproximadamente, que comienzan a publicar trabajos de reconocida madurez a partir de los años sesenta, es heredera del sentimiento de pérdida de los sesenta, originado por el desplome de las esperanzas puestas en la Independencia (1957)”<sup>493</sup>.

Según al-Būrīmī, Zafzāf expresa los temas de sus novelas con un estilo que nos hace recordar en algunos aspectos la manera en la cual se han expresado los poetas *ṣa ‘ālīk* de la época preislámica y de la época omeya. Zafzāf expresa el espacio y tiempo del individuo que representa la periferia<sup>494</sup>.

El espacio en la novela clásica simboliza la moral histórica y el protagonismo de los personajes, como es el caso de las novelas de ‘Abd al-Karīm Gallāb, y algunas de Mubārak Rabī‘. En las novelas de Zafzāf se recrea el espacio de modo diferente. La ciudad no es sólo centro sino es también periferia donde existen lugares marginados donde se vive la inquietud, la inestabilidad y las dificultades.

El discurso de la ciudad aparece en las novelas de Zafzāf como vivencia injusta. En *Muḥāwalat ‘ayš (Un intento de sobrevivir)*<sup>495</sup>, Zafzāf describe el espacio de la periferia y del centro de Kenitra como escena principal desde la vivencia difícil de un niño que vende periódicos. En *Arṣifa wa-ḡudrān (Aceras y paredes)*<sup>496</sup>, el narrador recrea Rabat como un espacio amargo y oscuro, sin colores y sin cosas; el discurso sobre Rabat se representa en sus lugares principales, como la universidad y las calles, con un enfoque existencialista. Todos los personajes de esta novela provienen de lugares marginales y todo lo que rodea al personaje principal, que es un universitario, está afectado por el vacío y las pesadillas. En *Al-Ta‘lab alladī yaḡhar wa-yaḡtafi (El zorro que viene y va)*<sup>497</sup>, Zafzāf habla de la época de los sesenta y su influencia sobre muchos jóvenes marroquíes, cuando los hippies visitaban Marruecos en busca del placer

<sup>493</sup> RAMOS, “La producción narrativa de M. Zafzāf”, *El Magreb y Europa*, 268-269.

<sup>494</sup> AL-BŪRĪMĪ, Munīb Muḥammad, “Faḍa’ al-hāmiš: al-makān wa-nasaqiyyat al-sard fī riwāyāt Muḥammad Zafzāf”, *Diḡāf*, 1 (2002), 55.

<sup>495</sup> ZAFZĀF, Muḥammad, *Muḥāwalat ‘ayš*, Trípoli: al-Dār al-‘Arabiyya li-l-Kitāb, 1985.

<sup>496</sup> ZAFZĀF, Muḥammad, *Arṣifa wa-ḡudrān*, Bagdad: Manšūrāt Wizārat al- I‘lām al-‘Irāqiyya, 1974.

<sup>497</sup> ZAFZAF, Muḥammad, *Al-Ta‘lab alladī yaḡhar wa-yaḡtafi*, Casablanca: Manšūrāt Awraq, 1989 (*El Zorro que va y viene*, traducción de Carmen Ruiz, Madrid: CantArabia, 1992).

y de la aventura. Todo este panorama está presente en el discurso sobre la ciudad de al-Ṣawīra donde, en pleno ambiente veraniego, son criticadas las autoridades de la ciudad. En *Al-Mar'a wa-l-warda* (*La mujer y la rosa*)<sup>498</sup> los acontecimientos se desarrollan en Torremolinos, un espacio que permite al protagonista vivir libremente experiencias de la vida, como el amor y la aventura. En *Qubūr fī l-mā'* (*Tumbas en el agua*)<sup>499</sup> los espacios claves del discurso narrativo son el café, la tienda de Ibrāhīm y el mar de al-Mahdiyya, un pueblo de pescadores. En *Afwāh wāsi'a* (*Bocas anchas*)<sup>500</sup>, Zafzāf retrata el personaje de un escritor que prefiere aislarse de la ciudad, se refugia meditando en el mar y en pasear por el bosque, observa de cerca a sus personajes habituales, las prostitutas de la gran urbe de Casablanca. El personaje principal no acepta la vida de Casablanca, sufre el exilio interior, pero mantiene la esperanza de viajar con su novia a Suiza.

En las novelas de Zafzāf, los personajes viven la ciudad con pasión a pesar de todos sus problemas y defectos. Y se recrea el difícil mundo cotidiano de los personajes, pero desde un punto de vista irónico. Los personajes sobreviven la ciudad intensamente, y se envuelven con ella. Cuando los narradores hablan a través de la voz de la mujer o del hombre de cierta clase de sociedad se diría que hubieran vivido con ellos en sus mismas condiciones de vida.

Fernando Ramos describe en estos términos el lenguaje literario de Zafzāf:

“Frente a la facilidad de estilo, lo complicado del lenguaje literario de Zafzāf está en captar el sentido. Está en la atmósfera del relato, en la ironía, en la metáfora y en la simbología. La ironía suele aparecer como una burla a la que las circunstancias someten al personaje. O como una visión cómica del extranjero hacia el nativo y viceversa. Muchas veces el personaje ironizado es visto por el narrador como víctima del ridículo o la ingenuidad, y el lector percibe un tono sarcástico y lastimoso. Casi siempre la ironía viene definida por el contexto social y cultural en el que se encuadra la historia”<sup>501</sup>.

<sup>498</sup> ZAFZAF, Muḥammad, *Al-Mar'a wa-l-warda*, Beirut: Dār al-Naṣr al-Muttaḥida, 1972 (*La mujer y la rosa*, traducción del árabe y presentación de Beatriz Molina y Zouhir Luassini, Madrid: AECE, 1997).

<sup>499</sup> ZAFZAF, Muḥammad, *Qubūr fī l-mā'*, Túnez: al-Dār al-'Arabiyya li-l-Kitāb, 1978.

<sup>500</sup> ZAFZAF, Muḥammad, *Afwāh wāsi'*, Casablanca: Maṭba'at al-Ānūb, 1998.

<sup>501</sup> RAMOS, “La producción narrativa de Muḥammad Zafzaf”, en *Magreb y Europa*, 273-274.

Los personajes de Zafzāf representan la voz de la clase marginada de los barrios periféricos; el discurso de los personajes es de carácter rebelde y nace de la dinámica cotidiana de la ciudad, se expresan en el lenguaje vivo del entorno<sup>502</sup>. El lenguaje se caracteriza por un estilo propio y accesible a todo tipo de lectores. Ramos añade que “Zafzāf es consciente de la necesidad de hallar los mecanismos necesarios para conseguir expresar en lengua árabe todas las facetas de la realidad y crear una escritura aceptada tanto por los editores como por la mentalidad del lector. Emplea la lengua árabe clásica actualizada. Su lenguaje literario es sencillo, de frases cortas e independientes, inspirado quizás en el *nouveau roman* de los cincuenta, por lo que en su momento fue calificado por críticos y autores conservadores de “afrancesado”. Pero también es un lenguaje directo y vivo, de frases normales y corrientes, en las que están presentes la estructura y la naturalidad del dialecto. A veces despuntan términos y expresiones tanto en francés como en beréber, reflejo del contexto lingüístico del personaje (...) es un lenguaje directo, sencillo y funcional”.<sup>503</sup>

#### 5.1.1. *El huevo del gallo* y la representación del espacio urbano de Casablanca.

Zafzāf critica la ciudad porque solo genera delincuentes, prostitutas, ladrones, sobre todo Casablanca. La visión literaria espacial se centra en los barrios empobrecidos. Zafzāf ha tratado las profundidades, su visión focaliza los lugares más oscuros de la ciudad. “Zafzāf representa el cronotopo de la periferia. Los lugares de sus novelas pueden ser una cabaña, una chabola, una habitación en la azotea, un café frente del mar aislado en las afueras de la ciudad, un vestíbulo oscuro y húmedo, un bar cutre, un hostel de tercera categoría”.<sup>504</sup>

El dicho popular marroquí “cada uno nace con un pan bajo el brazo” se repite con un tono irónico once veces hasta la página veintiséis de *El huevo del gallo*. Es una frase clave para describir la frustración y la impotencia de los personajes urbanos para buscar de cualquier manera los medios necesarios de supervivencia.

---

<sup>503</sup> RAMOS, “Muḥammad Zafzāf: ejemplo de la doble vocación oriental y occidental”, *Oriente Moderno*, 2-3 (1997), 277-278.

<sup>504</sup> AL-BŪRĪMĪ, *Al-Faḍā’ fī l-riwāya al-magribiyya*, 291.

“Dice Rahhal: “Al parecer yo era un chico indeseable y tuve que dejar mi plaza a otro, sobre todo porque el país atravesaba por una situación de miseria. Y la miseria significa falta de escuelas y medicamentos, inyecciones y camas en clínicas y hospitales. Pero no importa porque cada uno nacía con los medios necesarios para vivir”<sup>505</sup>.

En este pasaje, el personaje asume el papel del narrador, él mismo nos cuenta su historia de su fracaso escolar, pero se cruzan dos ideas, la primera dice que el fracaso de Raḥḥāl se debe a la situación difícil que atraviesa el país y la segunda dice que el fracaso de Raḥḥāl es causa del destino, porque, según el dicho popular, cada uno nace con los medios necesarios para vivir. En este texto se interfiere un narrador oculto que intenta introducir su discurso sobre la realidad de Marruecos.

La ubicación general del espacio es la ciudad, es el lugar idóneo de la novela para tratar el tema de los marginados. Casablanca es el escenario de *El huevo del gallo*, y los personajes, ʿĪyī, Raḥḥāl, al-Mjantar, Daḥḥū, Omar, Ḥasan y Ḥayya, narran su historia con la familia, la autoridad, la búsqueda diaria de los medios necesarios para vivir. La acción del relato se realiza en espacios restringidos como la azotea, la habitación. La función simbólica del espacio se efectúa en el espacio del café con la presencia del escritor y se introduce un nuevo discurso sobre la situación de Casablanca.

Rosario Montoro dice,

“*El huevo del gallo* sucede en Casablanca, la microcósmica ciudad en la que todo confluye. Cada capítulo o puerta (lengua irónica, sensible y plástica en el autor) da entrada a la visión de uno o una de los protagonistas interrelacionados en la metrópoli”<sup>506</sup>.

El narrador de *El huevo del gallo* repite el nombre de Casablanca varias veces, lo que significa que la referencia espacial es extratextual y real.

“ El realismo es más que una tendencia literaria, es el marco estético en el que se aglutinan el conjunto de narradores marroquíes de la nueva generación, entre los que se encuentra Muḥammad Zafzāf (...) diferentes

---

<sup>505</sup> Zafzāf, Muḥammad, *El huevo del gallo*, 11.

<sup>506</sup> Zafzāf, Muḥammad, *El huevo del gallo*, Prefacio.

modos o canales de expresión a través de los cuales los narradores marroquíes manifiestan su percepción de una realidad nacional de atraso y secuelas del colonialismo, pobreza, sometimiento e ignorancia (...) . Ello conduce con frecuencia a la recreación de una realidad inexplicable y sobre todo decepcionante, repleta de dolor, tristeza y abatimiento, que domina tanto los autores como sus obras”<sup>507</sup>.

Zafzāf describe la vida cotidiana de los personajes en la metrópoli de Casablanca. ȲīȲī, Raḥḥāl, al-Mjantar, Daḥḥū, ‘Omar, Ḥasan y Ḥayȳa, son personajes que viven fuera de la institución de la familia, porque todos han salido de sus casas por un motivo relacionado con la autoridad del padre y la pobreza, viven en Casablanca en busca de medios de vida necesarios, sean del tipo que sean, incluso la prostitución en el caso ȲīȲī, o vivir a expensas de una mujer en el caso de ‘Omar.

La influencia de la ciudad se refleja en los discursos de los personajes cuando describen sus vidas, y cómo se las ganan.

“Todos los barrios de Casablanca -dice Raḥḥāl- eran pobres y míseros excepto aquellos en los que sus habitantes se peleaban por hacer reformas en el chalet, no se relacionaban con nosotros ni nos conocían; incluso traían la ropa y el menaje de la casa de Europa. Sus hijas no nos miraban, pero sí acechaban a los chicos europeos. Muchas amaban a los judíos. ¡Que se fueran a la mierda ellas, sus padres, sus madres y quien les hubiera inculcado eso!”<sup>508</sup>.

Ḥayȳa cuenta:

“Conocí a muchas prostitutas que frecuentaban bares y clubes, empeñadas en tener hijos para luego repartirlos por todos los barrios de Casablanca ¡Cuántos hijos de (...) son ahora hombres importantes, hasta ministros! ¿Acaso no se busca cada individuo su medio de vida?”<sup>509</sup>.

Según Ḥasan:

---

<sup>507</sup> RAMOS, “Muahmmad Zafzāf: ejemplo de la doble vocación oriental y occidental”, *Oriente moderno*, 2-3 (1997), 282.

<sup>508</sup> *El huevo del gallo*, 22.

<sup>509</sup> *El huevo*, 36.



“Es muy difícil que la persona encuentre un agujero por el que penetrar en la sociedad de Casablanca”<sup>510</sup>.

“Casablanca es una gran ciudad donde la gente se conoce a sí misma, pero no a los demás; en cambio, en Marrakech la gente sabía de los otros pero no de ellos mismos (...) A los de Marrakech les encantaba un poeta, los criticaba y alababa a sus señores; en cambio, a los de Casablanca, el dinero y el libertinaje”<sup>511</sup>.

Raḥḥāl narra su punto de vista sobre Casablanca, justificando la conducta de al-Mjantar:

“Casablanca es una ciudad que puede darte la oportunidad de vivir. Basta con renunciar a algunas cosas que no hay ahora motivo para comentar. Pero ¿por qué no decirlas? Es fácil que la mujer se prostituya (...) y quizás también descubras tus órganos (...) En resumen engañarte a ti mismo o a los demás. Así es Casablanca y sin todo esto es imposible vivir”<sup>512</sup>.

El narrador inicia cada párrafo con el nombre de Casablanca, para describir la vida marginal, la prostitución y la inestabilidad de los personajes. Casablanca se presenta a través de la percepción de los personajes que sienten la marginalidad y sólo están obsesionados en buscar los medios necesarios para vivir. El tema importante en *El huevo del gallo* es la frustración de los personajes que viven en una ciudad donde ellos no tienen lugar. Según Ramos,

“Los personajes representan destinos individualizados y colocados ante la vista del lector mientras buscan el modo de superar sus necesidades. A pesar de las limitaciones que conlleva esta opción, Zafzāf logra aportar desde sus primeras

---

<sup>510</sup> *El huevo*, 43.

<sup>511</sup> *El huevo*, 46.

<sup>512</sup> *El huevo*, 74.

obras visiones agudas y personales que reflejan los asuntos fundamentales que convulsionan su visión social”<sup>513</sup>.

Zafzāf se centra en representar solo los personajes de la periferia, no existen personajes que asuman el papel de los afortunados que viven en el centro de la ciudad. El discurso del narrador señala la clase burguesa de Casablanca con connotaciones negativas en relación con los valores humanos, y respecto al papel histórico que puede ocupar esta clase en dinamizar la ciudad.

El narrador organiza el discurso a través del personaje principal, Raḥḥāl, que apunta las contradicciones de Casablanca; y Raḥḥāl nos dice:

Todos los barrios de Casablanca eran pobres y míseros excepto esos (...) no se relacionaban con nosotros ni nos conocían (..); Que se fueran a la (..)!.. Muchas veces deseaba que hubiese un terremoto en Casablanca para que lo alto se transformase en bajo y lo bajo, en alto; pero Dios nos libró de ese mal. Esos perros renacerían como el ave de fénix de la ceniza y se enriquecerían de nuevo; en cambio, nosotros seríamos más pobres y perderíamos nuestra casa.

514

La clase alta de Casablanca se menciona para insultarla en los discursos de los personajes; y eso le da una posición baja en la jerarquía de valores morales en *El huevo del gallo*. Según Raḥḥāl:

“Son perros, viejos calvos con las yugulares hinchadas.”<sup>515</sup>

“(...) Se emborrachaban y despilfarraban el dinero a diestro y siniestro mientras miles de familias escarbaban en la basura de las calles para encontrar un trozo de pan o restos de comida, son hijos de (...)”<sup>516</sup>.

---

<sup>513</sup> RAMOS, “Muḥammad Zafzāf: ejemplo de la doble vocación oriental y occidental”, en *El Magreb y Europa*, 278.

<sup>514</sup> *El huevo del gallo*, 22.

<sup>515</sup> *El huevo*, 61.

<sup>516</sup> *El huevo*, 73.

“Ellas llevan vestidos muy lujosos (...) No hablan como nosotras puesto que su lengua es rara (...). Hablan mucho en francés suelen estar con europeos (...). Eso es vergüenza”<sup>517</sup>.

No existe una representación de los personajes de la clase alta de Casablanca, no participan en los acontecimientos y el narrador no les permite desempeñar ninguna función.

En el discurso de Raḥḥāl se filtra el autor implícito para criticar la clase alta de Casablanca, se perciben en el discurso como personajes inhumanos. Ya se quejaba Laroui de la burguesía árabe: “Le Nouveau bourgeois, méprisant, exploiteur, et parasite est aussi un étranger puisque sa vérité lui vient du dehors”. La imagen de la burguesía de Casablanca es negativa, no tiene un papel importante en el desarrollo y la evolución de la ciudad puesto que su verdad viene de fuera, como dice Laroui, por su dependencia del mundo Occidental.

Desde un punto de vista literario, el discurso de Raḥḥāl sobre la clase alta no es suficiente para criticar la burguesía de Casablanca. En novela no se trata solo de criticar a unas personas que perjudican al personaje, sino hay que problematizar y crear un conflicto entre las dos clases sociales, asignándoles funciones de personajes representativos, creando diálogos para ellos, construyendo una intriga en relación con la dinámica social en general. Sin personajes y sin acción progresiva, al tema de la burguesía le falta el elemento trágico, para convertir en personajes vivos a esos ricos de Casablanca que significan el mal absoluto en *El huevo del gallo*.

Algunos críticos han criticado severamente Zafzāf. Concretamente de al-Nassāy, comenta Ramos, que “En su análisis, opina que en sus primeras obras Zafzāf intenta un acercamiento a la realidad social condicionado por su perspectiva personal y selectiva, se conforma con crear personajes y mundos inmóviles sin llegar a profundizar en los problemas de la gente, las cuestiones sociales, económicas o espirituales, limitándose a hacer una observación simplista o superficial”.<sup>518</sup>

Lo que interesa a Zafzāf es profundizar en cada personaje afectado por la realidad dramática de Casablanca. Y esta idea nos conduce a reflexionar sobre el título curioso de la novela: *El huevo del gallo*.

---

<sup>517</sup> *El huevo*, 59.

<sup>518</sup> RAMOS, “Muḥammad Zafzāf: ejemplo de la doble vocación oriental y occidental”, *Oriente Moderno*, 2-3 (1997), 278.

El título *El huevo del gallo* es irónico y tiene una importante carga simbólica; también provoca una curiosidad del lector.

El enigma del título se aclara en el contenido de la novela, pero descifrarlo puede ser solo una interpretación porque pueden existir otras. Es Ḥaÿÿa quien pronuncia esta frase en relación con su historia en Casablanca. Puede significar la ciudad de Casablanca, pues normalmente es la ciudad que debe crear los medios necesarios para vivir. Aquí se trata de la idea de que cuando el gallo ponga el huevo, la ciudad podrá funcionar y los personajes vivir, pero, como el gallo nunca pondrá el huevo, la ciudad seguirá generando personajes frustrados como ʿĪyī, Raḥḥāl, Daḥḥū, al-Mjantar y Ḥasan.

Raḥḥāl es el personaje que mueve los hilos del argumento de la novela, y participa en el desarrollo de los acontecimientos. Raḥḥāl reflexiona:

“Lo importante es que les falta algo para ser buenos (...) No puedo imaginarme ese paraíso que Dios ¡alabado sea! nos prometió, donde nuestras vidas serían un bien tras otro. ¡Señor, perdóname! No menosprecio tus favores ni tu poder, pero no me imagino un mundo donde toda la gente tenga la misma belleza, riqueza, sentimientos, juventud y eternidad...No concibo un mundo tan ideal, salvo con un poco de engaño y maldad, no mucho”<sup>519</sup>.

El monólogo interior de Raḥḥāl es como una corriente de consciencia por el medio de la cual el autor intenta que sea una cita directa de la mente, no solo de la esfera del lenguaje, sino de toda la consciencia.<sup>520</sup> El personaje piensa en una ciudad igualitaria y justa para que todo el mundo pueda ser bueno. Si los personajes de la novela no son buenos en la jerarquía de la moral de la ciudad, es porque algo les falta y si hacen algo malo, está justificado por las circunstancias y los obstáculos que encuentran. Se trata de monólogo interior, pues, como dice Chatman, "lo que distingue totalmente el monólogo interior de las otras representaciones de la consciencia es su prohibición de expresar enunciados, por medio de un narrador, de que el personaje está

---

<sup>519</sup> *El huevo*, 73.

<sup>520</sup> CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Versión castellana de María Jesús Fernández, Madrid: Taurus Humanidades, 1990, 200.

en efecto pensando o percibiendo, y solamente aquellas que cruzan su mente, o sus sustitutas, si los pensamientos son percepciones”.<sup>521</sup>

Las palabras que cruzan la mente de Raḥḥāl y que le hacen pensar es la frase “sé marxista”:

“(…) Me decía que debía ser marxista: “Esta vida de perros que llevas no conviene a un chico como tú”.<sup>522</sup>

“Ya no me importaba la cárcel ni matar, pero despreciaba esa vida de perros. Recordé las palabras “sé marxista”, pero no sabía nada del marxismo, leía esas cosas, pero sin comprender nada”.<sup>523</sup>

El monólogo interior del protagonista es conceptual porque designa el registro de las palabras concretas que cruzan su mente <sup>524</sup>.

Lo que le falta al personaje para vivir en la ciudad como un ser humano y no como un perro es que conocer las ideas de Marx para cambiar la mala vida que lleva, pero es muy difícil, porque Raḥḥāl no comprende lo que dice Marx. Conviene señalar que el narrador se apropia del discurso del personaje reproduciéndolo dentro del suyo, sin renunciar al discurso original de Raḥḥāl. Además el narrador transforma el mensaje original, con el fin de adaptar el discurso del personaje al suyo. Esta actividad manipuladora del narrador le permite mantener elementos originales del discurso original, y se nota cuando el personaje reconoce que no sabe nada del marxismo y que es incapaz de comprender lo que dice Marx. En cambio aunque el personaje no comprende a Marx, le gustan sus ideas. Garrido Domínguez explica este tema a nivel teórico como sigue:

---

<sup>521</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 198.

<sup>522</sup> *El huevo del gallo*, 13.

<sup>523</sup> *El huevo*, 15.

<sup>524</sup> Chatman (*Historia y discurso*, 202) utiliza las distinciones de Bowling para explicar las dos significaciones del monólogo interior: “Deberíamos conservar las valiosas distinciones de Bowling dándole la vuelta: pongamos que el “monólogo interior” es el término la clase y que otros dos términos se refieren a las dos subclases “ conceptual” y “perceptivo”. El monólogo “interior conceptual” puede designar el registro de las palabras concretas que cruzan la mente de un personaje y el “monólogo interior perceptivo” la comunicación, por medio de una transformación verbal convencional, de las impresiones de los sentidos no articuladas de un personaje (sin el análisis interno de un narrador)”.

“ El autor señala que su presencia se registra preponderantemente en contextos donde resalta la índole ideológica o conceptual del discurso autorial (ámbitos científico, filosófico o político), el cual se consagra al comentario, contraste o aclaración de las opiniones de diferentes personajes sobre el asunto que es objeto de debate”.<sup>525</sup>

El objeto de debate es la ciudad según la ideología del autor. Una ciudad donde podría existir la igualdad y la justicia, y eso podría producirse sólo mediante un terremoto. Esta idea la manifiesta Raḥḥāl cuando dice:

“Muchas veces deseaba que hubiese un terremoto en Casablanca para que lo alto se transformase en bajo y lo bajo, en alto”.<sup>526</sup>

La organización espacial de Casablanca consiste en dos mundos que se oponen el uno al otro, una clase alta y otra baja. El deseo del autor es cambiar esas contradicciones y crear un nuevo orden transformador del espacio, en un proceso de sabiduría y revolución para que nazca un nuevo espacio. Zafzāf sueña con una nueva ciudad, el nacimiento de un nuevo espacio social, pero eso se queda solo en un deseo, la imposibilidad de su realización reside en que la mayoría de la gente no sabe como hacerlo. Los que pueden transformar el espacio de Casablanca, según el discurso del autor implícito, es la teoría de Marx, y lo mismo le ocurre al personaje del escritor, que sabe muchas cosas y se preocupa por Marruecos, no como esos otros escritores que solo hablan sobre la primavera y sobre el Nilo, como Aḥmad Šawqī y Ḥāfīz Ibrāhīm.

Gracias a Dios que en nuestro país hay escritores comparables a Tolstoi, Marx, Sawqui –que escribió sobre la primavera-, Hafiz sobre el Nilo- (...) y ese escritor que escribió sobre el maldito coche, aunque nunca me ha gustado. Apenas leo pero me gusta Marx, Sonata Kreutzer y también ese escritor del cual he leído algunas entrevistas en las que criticaba la situación actual y hablaba de los pobres.<sup>527</sup>

---

<sup>525</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 270.

<sup>526</sup> *El huevo*, 22.

<sup>527</sup> *El huevo del gallo*, 75.

La idea sobre el personaje del escritor y sobre Marx se aclara a través del diálogo entre Raḥḥāl y ʿĪyī:

-“Necesitamos hablar con el escritor de estos temas. Sólo conozco a Tolstoi y a Marx. ¿Conoces a Marx? El también escribe de personas como tú y como yo y nos defiende.

-He oído hablar de él. No debo hablar de cosas tan incomprensibles para mí. Oye Raḥḥāl, creo que en algunos momentos necesitamos personas que nos aclaren estas cuestiones como ese escritor.”<sup>528</sup>

En este diálogo se filtra el autor implícito. “(...) la misión principal del *autor implícito* consiste en hacer participe *al lector implícito* de su sistema de valores (morales) Así, pues, funciona como una realidad estrechamente asociada al sentido general, profundo, del texto”<sup>529</sup>. A través del diálogo de los personajes, el autor implícito transmite su punto de vista, es decir, que los personajes necesitan escritores que les defienden. En los dos últimos capítulos aparece el personaje del escritor que participa en la elaboración final del mensaje de la novela. Pero eso no quiere decir que el narrador introduzca al personaje del escritor como portavoz del autor. Conviene señalar lo que dice Garrido Domínguez:

“(...) el narrador no es más que un papel, el procedimiento habitual que asume el autor para convertirse en locutor y responsable de un mensaje narrativo; un ser de ficción (...) Contra la posible identificación narrador-autor real clama también R. Barthes cuando advierte que “*quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida), y quien escribe no es quien existe*” (...) En cuanto ser de papel del narrador tiene su existencia confinada en un universo de ficción, regido por normas estéticas y, por tanto, radicalmente diferentes de las que inspiran la vida del autor real y el funcionamiento del autor implícito, sus instancias inmediatas. Frente al autor de carne y hueso tanto el narrador como el narrador explícita o implícitamente presente en el texto son realidades ficcionalizadas”.<sup>530</sup>

---

<sup>528</sup> *El huevo*, 84.

<sup>529</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 116.

<sup>530</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 117-118.

Cuando se habla de un mensaje narrativo se incluye el punto de vista que se pretende transmitir. Lotman opina que el punto de vista no es siempre ficticio, sino que pertenece a una concepción del mundo que pertenece a una estructura extratextual:

“El punto de vista confiere al texto una determinada orientación respecto a su sujeto (esto se hace particularmente evidente en los casos de estilo directo). Sin embargo todo texto aparece introducido en una cierta estructura extratextual cuyo nivel más abstracto puede definirse como “ tipo de concepción del mundo”, “imagen del mundo”, “modelo de cultura”. Pero el modelo de cultura posee su propia orientación que halla su expresión en una determinada escala de valores”.<sup>531</sup>

*El huevo del gallo* presenta un modelo del mundo a través de lo que piensan personajes como ʿĪyī, Raḥḥāl, al-Mjantar, Daḥḥū. EL narrador organiza el discurso de los personajes y hace hablar a unos o a otros.

“(…) Así, pues, dentro de la narración se presentan dos tipos generales de actos de habla: los propios del narrador- el narrar y el comentario, principalmente – los correspondientes a los personajes (lengua representante y lenguas representadas, según la terminología de Bajtín)”<sup>532</sup>.

El texto tiene dos puntos de vista, un punto de vista de microtexto. En el discurso directo de los personajes, excepto en el discurso del personaje del escritor, se percibe como una verdad sobre Casablanca, mientras existe otro punto de vista del personaje del escritor que califica esa verdad como la no verdad. “La vérité du point de vue de l’ auteur, apparaît comme une construction supra-textuelle: l’ intersection de Tous les points de vue”<sup>533</sup>. Esta idea se representa en la escenas finales de la novela, en el espacio del café y del bar cuando el personaje del escritor aparece en las escenas como un nuevo actuante.

---

<sup>531</sup> LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, 323.

<sup>532</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 151.

<sup>533</sup> LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, Paris: Gallimard, 1973, 374.



Lo que dicen ŶīŶī, Raḥḥāl, al-Mjantar, Daḥḥū, significa una verdad en una etapa histórica determinada en la ciudad de Casablanca, pero existe el comentario del autor implícito sobre esta etapa histórica. Lotman piensa que

“Le résultat est que le texte ne signifie pas seulement ce qu’il signifie, mais aussi quelque chose d’ autre. Une nouvelle signification n’ en supprime pas une ancienne mais entre avec elle en corrélation”.<sup>534</sup>

La imagen del mundo que reproduce *El huevo del gallo*, basada sobre una cultura que posee su propia orientación, ofrece una escala de valores de una determinada época histórica. Según ‘Azīz Lazraq, en los años sesenta y setenta se alababa y se aspiraba a una cultura de izquierdas que soñaba con una ciudad moderna mediante la revolución, mientras la cultura oficial difundía una visión conservadora y tradicional, que utilizaba la religión como arma espiritual contra el pensamiento materialista, y, en el plano político, utilizaba la represión y la ambigüedad, así como la manipulación de los discursos políticos<sup>535</sup>.

### 5.1.2. La metáfora del espacio urbano en *El huevo del gallo*.

NaŶīb al-‘Awfī señala que el lenguaje literario de Zafzāf es propio, creativo, fluido y de alto nivel; su estilo es fácil y explosivo, sus palabras se mueven en la página como trampas minadas. Es un lenguaje que significa cosas muy complicadas de manera muy simple, es un lenguaje fácil pero inaccesible<sup>536</sup>. Zafzāf habla de lo que no se habla pero existe. Las técnicas de la narración transmiten la realidad de Casablanca como ficción, y entre esas técnicas está la postura del narrador.

El narrador de *El huevo del gallo* no suele saber todo sobre los personajes. Cada personaje es narrador de su historia en unos pasajes, y en otros es objeto de la narración de otro personaje narrador. En cada capítulo los personajes narran sus historias desde su propia persona y presentan el retrato de otros personajes a través de la convivencia y la experiencia que les unen. Como diría Lotman, “(...) reviste particular importancia el

---

<sup>534</sup> LOTMAN, *La structure du texte artistique*, 379.

<sup>535</sup> LAZRAQ, ‘Azīz, *Al- ‘Awlāma wa-naŶy al-madīna*, Casablanca: Dār Tubqāl, 2002, 97.

<sup>536</sup> AL-‘AWFĪ, NaŶīb, “Al-Kātīb al-kabīr fī l-Ŷirm al-sagīr”, en *Muḥammad Zafzāf: al-kātīb al-kabīr*, Rabat: Rābiṭat Udabā’ al-Magrib, 2003, 19.

hecho de que el personaje pueda presentarse a través de la descripción de otro personaje, “visto con sus ojos” es decir en su lenguaje”.<sup>537</sup> Se puede conocer a Raḥḥāl a través de ȲīȲī, se conoce a ḤaȲȲa a través de ‘Omar, se conoce a ‘Omar a través de Kenza y Ḥasan, y se conoce a Kenza sólo a través de ‘Omar porque ella vive en Marrakech.

Dice Raḥḥāl de ȲīȲī:

“(…) Gigi era realmente una mujer estupenda”.<sup>538</sup>

Dice ȲīȲī, describiendo a Raḥḥāl:

“(…) Porque era un hombre de verdad, muy humano, con un corazón y una sangre propios de determinados hombres y mujeres”.<sup>539</sup>

¡Qué bien hablaba, pensaba, discutía, hablaba, amaba y trataba a las mujeres! Era un hombre en todos los sentidos (...) aunque no era médico ni abogado ni juez, ni comisario ni ningún árabe del petróleo. Era mejor que todos ellos juntos y también habla mejor.<sup>540</sup>

Dice ḤaȲȲa, explicando el carácter de ‘Omar:

“Los hombres buenos no sabían como hablarte con palabras escogidas. Hablaban de modo espontáneo. Sin embargo, sus posturas humanas demostraban las intenciones y actuaban sin hablar (..) pero en momentos críticos veías que corrían a ayudarte. ¡Uf!, Omar era de ese tipo (..) Omar merecía todo”.<sup>541</sup>

Dice Raḥḥāl de otros personajes:

---

<sup>537</sup> LOTMAN, *La estructura del texto artístico*, 309.

<sup>538</sup> *El huevo del gallo*, 23.

<sup>539</sup> *El huevo*, 52.

<sup>540</sup> *El huevo*, 56.

<sup>541</sup> *El huevo*, 32.

“-Dahhú y Mjantar son buenos chicos. Espero que Dios les ayude y encuentren una vivienda propia.”<sup>542</sup>

(...) Dahhú era un buen chico y Mjantar también. Hayya llegó a ser buena persona y todos éramos buenos.<sup>543</sup>

Dice ȲȲȲ del escritor:

“Es un buen hombre. Habla de muchos temas.”<sup>544</sup>

Cada personaje tiene un conocimiento especial sobre el otro. El retrato de los personajes no es decorativo o casual, sino que se hace desde un fundamento y unas referencias, y desde la convivencia y los lazos que les unen, cosa que permite organizar el mundo de ellos, con valores y con motivos que explican sus situaciones; con una óptica que les trasciende en una ciudad donde ellos no son necesarios.

La narración va desde lo específico hasta lo general. Se nota esto, especialmente, en el personaje de Raḥḥāl, que tiene una posición central en los acontecimientos. En todo el marco narrativo, Raḥḥāl describe, opina, y expresa su postura sobre los acontecimientos, que al empezar la novela parecen sencillos, y luego se complican.

### 5.1.3. Los personajes y Casablanca.

Raḥḥāl significa en árabe viajero, es decir el que se desplaza, y en la acepción más significativa, el que está en movimiento; la gente que está siempre viajando, como los *Būyarahḥāl*, se clasifican, en el imaginario popular marroquí, como gente hábil, y están en movimiento porque buscan la verdad. Algunos nombres como Raḥḥāl, ȲȲȲ, el diminutivo de Gannū, Daḥḥū y al Mjantar son nombres de la clase popular, como es el caso de los nombres de ‘Allāl, al-ȲȲlālī, al-Ḍāwya, que son nombres de campesinos o de personas pertenecientes a capas sociales bajas en la cultura marroquí. “El nombre

---

<sup>542</sup> *El huevo*, 67.

<sup>543</sup> *El huevo*, 73.

<sup>544</sup> *El huevo*, 84.

propio está cargado de informaciones étnicas, geográficas, culturales, sociales y religiosas”.<sup>545</sup>

En *El huevo del gallo* los personajes son recreados desde una serie de signos que corresponden a la periferia de la urbe de Casablanca. Chatman afirma que

“La naturaleza de una persona, su entorno, hábitos, emociones, deseos, instintos, todas estas cosas hacen que la gente sea como es, y el escritor hábil presenta claramente a sus personajes importantes por medio de la descripción de estos elementos”<sup>546</sup>.

Rahḥāl tiene un rasgo que le diferencia de otros personajes: es hábil y humano; este rasgo se mantiene por el propio desarrollo de la acción. Lo más importante en el personaje novelístico es la acción que presenta.

“Los formalistas rusos mantienen que los personajes son productos de las tramas y que su estatus es “ funcional”, que son , en suma participantes o *actantes* (...) los aspectos del personaje solo pueden ser “funciones”. Sólo quieren analizar lo que los personajes hacen en una historia, no lo que son”.<sup>547</sup>

Pero esa es una distinción muy útil. Sin embargo, el personaje

“debe ser noble o bajo porque el carácter humano normalmente se ajusta a estas distinciones, diferenciándonos todos nosotros en el carácter por alguna cualidad de bondad o maldad”<sup>548</sup>.

Rahḥāl que vive en un espacio problemático, como Casablanca; es difícil tener una cualidad de bondad, porque hay que luchar cada día por la supervivencia. Sin embargo el personaje Rahḥāl es hábil, inteligente y toma la iniciativa ante cualquier problema que le concierne a él o a sus amigos. Es uno de esos personajes de los que dice Lotman: "(...) Es pobre, pero a diferencia de otros personajes de su ambiente está dotado de movilidad: inteligencia, iniciativa”<sup>549</sup>.

---

<sup>545</sup> BENABDENNOUR, *La traducción como mediación cultural*, 268.

<sup>546</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 115.

<sup>547</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 119.

<sup>548</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 117.

<sup>549</sup> LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, 209.

Los rasgos de Raḥḥāl se manifiestan primero en el significado de su nombre, porque es un personaje dinámico y en movimiento continuo, y también por sus acciones en los acontecimientos. Chatman afirma que

“La tendencia de cada época social es caracterizar las cualidades humanas a la luz de las normas e intereses particulares de los tiempos que corren. Históricamente, se nota que la introducción de nombres-rasgo sigue este principio de determinación cultural (no psicológico) hasta un punto asombroso. Es de suponer que en todas las épocas los seres humanos han mostrado cualidades tales como *devoción, compasión, paciencia*.”<sup>550</sup>

Obviamente Raḥḥāl no es un héroe problemático porque no mantiene una relación dialéctica con el mundo ni con el espacio donde vive, su experiencia en el espacio solo se limita a la supervivencia y a buscar los medios para vivir. Raḥḥāl dice

“(…) En resumen engañarte a ti mismo o a los demás. Así es Casablanca y sin todo esto es imposible vivir”<sup>551</sup>.

Raḥḥāl no lucha por ideales sino por su supervivencia, nunca alcanza la armonía con la realidad porque su situación social no se lo permite. El proceso conflictivo que vive en su entorno deriva de su deseo de conservar su espacio propio. Desde este campo semántico Raḥḥāl es un personaje realista. Como recuerda Antonio Garrido Domínguez,

“[p]ara Bajtín lo específico de la novela es el hombre que habla en su interior y su lengua. Quien habla en un relato es un individuo socialmente enraizado, es decir, un portavoz de un grupo social que refleja, a través del correspondiente sociolecto, su correspondiente visión del mundo.”<sup>552</sup>

Raḥḥāl representa a la colectividad de su entorno, por eso su discurso es casi igual al de los demás personajes, porque viven en el mismo espacio; pero, por su condición de personaje principal, es distinto que otros porque sus funciones hacen

---

<sup>550</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 132.

<sup>551</sup> *El huevo*, 74.

<sup>552</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 75.

avanzar los acontecimientos y porque se preocupa por sus compañeros de piso. El personaje actúa en una red de relaciones con otros personajes en momentos de convivencia, crisis, conflictos y enfrentamientos. Raḥḥāl comparte con ʿĪyī, ‘Omar, Ḥasan, y al-Mjantar la vivienda en el edificio que arrienda Ḥayya. ʿĪyī tiene el papel de ayudante a Raḥḥāl y, de hecho, le encuentra un trabajo:

(...) Efectivamente he descubierto un tesoro, te he encontrado un trabajo en el club. Trabajarás como camarero. Todos los camareros son ricos; tienen casas, coches, etc.<sup>553</sup>

El papel de Ḥayya es complicar la vida de Raḥḥāl, pero evoluciona como personaje porque al fin y al cabo comparte con Raḥḥāl la experiencia de Casablanca: se casó, consiguió ser dueña de un bar y ha encontrado su oportunidad en la ciudad, es decir, el gallo ha puesto huevos para ella. Como dice ella:

“El bar sería mío. El gallo no pone huevos excepto una vez, (...) Después el gallo puso otro huevo al morir el viejo y convertirme en la dueña del bar.”<sup>554</sup>

‘Omar ha encontrado un medio para vivir en Casablanca. Se lo dice a Raḥḥāl:

(...) Sólo busco un lugar donde podría hincar mi clavo. Simplemente vivo. Si no lo hiciera así, ¿dónde podría hacerlo? Hasta he estado en la cárcel tres veces. La cuarta Ḥayya me sacó, cuando destrocé la cara de un policía que quería llevarse a la fuerza una chica. Todos necesitamos un muro donde clavar nuestro clavo. Hasta ahora yo no he encontrado más que madre apolillada (..) vivo como un rey.”<sup>555</sup>

Según ‘Abd al-Fattāḥ al-ʿĪmārī, los personajes en las novelas de Zafzāf son costumbristas, claros, sinceros en sus sentimientos a pesar de la exclusión dramática que

---

<sup>553</sup> *El huevo*, 23.

<sup>554</sup> *El huevo*, 30.

<sup>555</sup> *El huevo*, 18-19.

sufren (...) expresan su destino, viven el amor y la esperanza de manera simple y armoniosa dentro de situaciones injustas.<sup>556</sup>

La misma idea expresan *Ŷīyī* y *Raḥḥāl* en el siguiente diálogo:

-*Raḥḥāl*, despierta.

Me desperté sobresaltado. Supuse que algo en mi vida iba a cambiar. La besé y se sentó en la cama cerca de mí.

-¿Qué pasa? ¿Has encontrado algún tesoro? Entonces somos ricos desde ahora.

(...)me levanté y comencé a bailar. Gigi se detuvo y me abrazó por detrás.

(...) tardé en reaccionar, era algo maravilloso (..) cuando la alejé un poco de mí, vi como las lágrimas brotaban de sus ojos Exclamé:

-¡Gigi!-Sí.-¿Me amas sinceramente?

-¿Por qué hacer todo esto si no te amase? Jamás lo he hecho por nadie. La abracé otra vez, pero aún más apasionado.

-Yo también lo haría por ti.<sup>557</sup>

Las cualidades de *Raḥḥāl* son la habilidad y el dinamismo, es decidido y analiza las cosas, a diferencia de otros personajes. A veces tiene el papel de narrador principal y opina sobre los personajes y lo que les afecta la gran ciudad de Casablanca. Él piensa y elabora cuestiones fundamentales sobre lo que pasa en la ciudad.

“No sabía lo que pasaba ni podía saberlo.(...) No comprendía por qué la gente podía engañarse con esa astucia humana.(..) Uno de ellos solía ausentarse de la azotea de la casa de tres a siete días. Luego volvía con algunos dirhams<sup>558</sup>.

*Raḥḥāl* muestra una postura hacia los valores morales en relación con los otros personajes, pero con cierta neutralidad; se pregunta

---

<sup>556</sup> AL-ŶŪMĀRĪ, “Al-Malāk al-abyaḍ”, en *Muḥammad Zafzāf al-kātib al-kabīr*, 29.

<sup>557</sup> *El huevo*, 23.

<sup>558</sup> *El huevo*, 67.

“De nuevo no sé cómo los hombres pueden engañarse tan fácilmente y sin el menor sentimiento de remordimiento. Pero ¿qué es la conciencia? No lo sé. Sin embargo, pienso que es algo muy difícil de comprender que nos dice: esto está mal y eso bien”<sup>559</sup>.

A Dahhū que, en su miseria, acaba viviendo de un europeo, se le clasifica negativamente en el sistema de valores y de la moral de la ciudad y dentro de la vivienda donde vive con sus compañeros de piso. Raḥḥāl justifica la conducta de Dahhū desde su sistema de valores:

“Repito de nuevo, la persona debe hacer cualquier cosa para ganarse la vida si no tiene a nadie que pueda mantenerlo, ocuparse de él o pagarle el alquiler de casa. Dios es el único que sabe que, en el fondo, no censuro el valor de Dahhū, aunque no lo apruebo ni se lo deseo a ningún musulmán. ¡Es horrible que la persona, ya sea hombre o mujer, viva de esa forma! Por supuesto que Gigi y yo conocíamos a muchos que vivían así, pero era frustrante, vergonzoso e ilícito. Sin embargo, la vida es la que no se apiada”<sup>560</sup>.

Dahhū se caracteriza por una conducta que al parecer puede ser una solución para sobrevivir en Casablanca, pero Raḥḥāl tiene las ideas claras sobre el tema. Y le pregunta:

-¿De dónde has sacado este dinero, Dahhu?

-Mañana te lo contaré.

Le saqué a la azotea y dijo:

-He estado con un europeo. Se lo robé cuando se emborrachó. Toma, Rahhal, guárdamelo. De ahora en adelante no viviré más que a costa de ellos, mientras sigamos sin tener poder sobre las mujeres. Los hombres pagan, las mujeres cobran.

Le dije:

-Si lo tomas por costumbre, acabarás como ellos.

---

<sup>559</sup> *El huevo*, 68.

<sup>560</sup> *El huevo*, 72.



-Quiero vivir, no me importa ser como ellos. Me siento muy fracasado porque no puedo comprarme ni una cajetilla de cigarrillos. Sólo el dinero te hace sentirte un hombre.<sup>561</sup>

Casablanca se recrea como una ciudad compleja, que influye sobre los personajes y sobre la convivencia entre ellos en la vivienda que comparten. Amensūr critica los personajes de Zafzāf, porque no son positivos, porque el individualismo que defiende Zafzāf se basa solo en lo negativo, los personajes son normales o, mejor dicho, menos que normales. Van al servicio, tienen hambre, se emborrachan, hacen el amor. Son auto marginados o marginados, en su conducta desvelan sus debilidades, sus defectos y sus partes pudendas, y de esta manera Zafzāf ha elegido embellecer lo vulgar en su narrativa<sup>562</sup>. El realismo de Zafzāf profundiza en lo individual para sacar las profundidades de los personajes, sus preocupaciones y sus intimidades, describiendo sobre todo la fealdad y lo vulgar.

El autor de *El huevo del gallo* informa sobre el deterioro de la ciudad, y de los valores cívicos y morales. Al nivel social, los personajes hablan de la hostilidad que existe hacia el amor. El siguiente diálogo entre Ḥaṣṣā y Omar aclara este tema:

“-Rahhal está enamorado de esa chica. Me lo ha comentado varias veces.

-¡Qué bien! No encontrará otra mejor.

-Pero es fácil que cualquier asunto ajeno a ellos se interponga y destruya ese amor.”<sup>563</sup>

El exterior de la ciudad influye en el interior y en la convivencia de los personajes. Se complican cada vez más entre ellos las relaciones cotidianas. Raḥḥāl, como personaje principal, hace avanzar a los acontecimientos. “Cuando Raḥḥāl entra en la escena de nuevo, la novela toma una estructura nueva, las relaciones cambian entre los personajes y se hacen más complejos”.<sup>564</sup>

---

<sup>561</sup> *El huevo*, 68.

<sup>562</sup> AMENSŪR, Muḥammad, “Muḥammad Zafzāf ba‘da mawtiḥ: al fardāniyya, al- nazawīyya, al mutawassīṭiyya”, en *Muḥammad Zafzāf al kātib al kabīr*, 161-173.

<sup>563</sup> *El huevo*, 39.

<sup>564</sup> AL-ŠĀWĪ, ‘Abd al-Qādir, *Iškāliyyat al-ru‘ya al-sardiyya*. Bayḍat al-dīk li-Muḥammad Zafzāf, Casablanca: al-Naṣāḥ al-Ŷadīda, 2002, 27.

En el sexto capítulo Raḥḥāl narra la malicia y el conflicto entre los personajes. En los primeros capítulos los personajes se relacionan y conviven, pero luego todo cambia a una situación diferente. Al-Šāwī interpreta los motivos de estos cambios en el cambio del papel del personaje en primer lugar y, en segundo lugar, el lector tiene que cooperar para interpretar estos motivos<sup>565</sup>.

La interpretación que nos interesa es la que tiene relación con la representación del espacio en sus niveles ideológicos, puesto que el autor tiene una perspectiva sociocrítica. El simbolismo ideológico del espacio de Casablanca se presenta en la obra de Zafzāf como una ciudad hostil. Es una ciudad caótica y los personajes son los seres más castigados. El autor desarrolla esta idea al describir los contrastes de la ciudad y la euforia que sienten los personajes hacia el espacio exterior.

En el espacio interior, los símbolos ideológicos se manifiestan en la estrechez de la vivienda, en la falta de intimidad de cada personaje, que complica más la convivencia. Y uno de los conflictos mencionados en la novela se produce en torno a ŶīŶī, la única mujer que comparte con ellos la vivienda.

Son muchos los conflictos entre los personajes que se producen en la vivienda. La convivencia se deteriora y se complica progresivamente; por un lado, se enfrentan entre ellos, y, por otro, cada uno trama contra los demás.

Raḥḥāl, ŶīŶī, Daḥḥū, y al-Mjantar comparten el espacio de la vivienda en el edificio de Ḥaŷŷa. Tienen en común la experiencia de la cárcel, se han escapado de la de la familia, no hay plazas para ellos en la escuela pública, no tienen un trabajo ni una vivienda digna. Los personajes están condicionados por el determinismo social y espacial que pesa sobre ellos. No pueden escaparse de su destino. Los personajes están agotados y se sienten impotentes porque no pueden cambiar su situación. Como dice Fernando Ramos sobre el personaje en las novelas de Zafzāf, “es el caso del individuo enfrentado a su propio destino, apartado de presiones temporales, espaciales o sociales que evidencien límites nacionales; personaje que, a menudo, interioriza la realidad observada por él, de modo que el relato se convierte en un conjunto de sensaciones punzantes alejadas del concepto de pertenencia a una tierra o a una sociedad determinada, mostrándose, a veces, desvinculado del tiempo al perderse entre revueltas de sus obsesiones, lo que conduce al corte de comunicación y la ruptura entre él y los demás. Esta situación límite aparece originada por la opresión que el individuo

---

<sup>565</sup> AL-ŠĀWĪ, *Iškāliyat al-ru'yā al-sardiyya*, 27.

experimenta debida fundamentalmente a la injusticia social o a la represión existente. Sin embargo, no rechaza activamente la situación ni se esfuerza por cambiarla, y si lo hace sabe que su intento está abocado al fracaso. En esa situación/ actitud de ruina y frustración el personaje oprimido busca un paliativo en la utopía y sueña despierto”.<sup>566</sup>

## 5.2. El tema del hábitat en la novela. La prioridad de la casa en la vida del hombre.

La prioridad del espacio propio de los personajes es uno de los temas centrales de la novela.

Analicemos este tema desde el punto de vista del espacio novelístico. Normalmente es la antropología social la que estudia el tema del hábitat como práctica social y como problemática. Pero en este estudio, me interesa el espacio como soporte de la acción narrativa que evoluciona a medida que el protagonista, Raḥḥāl, defiende su espacio propio en una pelea en la azotea y va produciendo desplazamientos en el espacio del edificio de Ḥaḥḥā.

Primero la percepción del espacio por Raḥḥāl hace que esté obsesionado por defender su espacio propio, cuando, en la evolución de los acontecimientos, el espacio ofrece signos de protección y cooperación entre los personajes, pero luego se complica la convivencia cuando se amontonan en la vivienda de Raḥḥāl. El discurso de los personajes está marcado por el sufrimiento en su infancia, porque no han vivido en una casa que les haga recordar un espacio feliz.

Según la poética del espacio de Bachelard, la casa infantil es un espacio feliz y protector. Aunque el libro de Bachelard ha enriquecido el tema del espacio con conceptos importantes, Gālib Halsā, en el prefacio de su traducción al árabe, considera que Bachelard se ha limitado solo a analizar la concepción feliz del espacio de la casa.<sup>567</sup> Ese espacio feliz de la casa infantil aparece efectivamente en otras novelas marroquíes, como *El juego del olvido* de Muḥammad Barrāda y *Fez es un espejo* de Abdellatif Laâbi<sup>568</sup>. Estas novelas narran el hábitat feliz de la cultura marroquí en

---

<sup>566</sup> RAMOS, “Muḥammad Zafzāf: “ejemplo de la doble vocación”, *Oriente moderno*, 2-3 (1997), 279.

<sup>567</sup> BACHELARD, G., *Ŷamāliyyāt al-makān*, trad. ár. de Gālib Halsā, Beirut: al-Mu’assasa al-Ŷāmi’iyya li-l-dirāsāt wa-l-Našr, 1984.

<sup>568</sup> LAÂBI, Abdellatif, *Fez es un espejo*, Traducida del francés por Inmaculada Jiménez Morell, Madrid: Ediciones del oriente y del mediterráneo, 2004.

relación con la madre. Ambos autores, desde diferentes técnicas narrativas, narran una infancia feliz en el seno de sus familias tradicionales; evocan sus recuerdos de satisfacción y seguridad en la casa, que ha modelado la personalidad de los personajes. La casa en estas novelas representa el calor humano primario, sobre todo con la presencia del personaje de la madre. Por ejemplo, el narrador de *El juego del olvido* habla de la madre Lālla al-Gālya.

“En esta casa hay muchas cosas, pero la más importante de todas es la madre. Nadie la llama madre, pero su presencia llena la casa. (..) De nuevo parece que el hogar se llena con la sola presencia de lalla Galya. En sus momentos de silencio y reflexión ella penetra en las entrañas de la casa y se confunde con sus azulejos y sus columnas, se engarza en el baño abandonado, el establo y los pasillos, se convierte en la hada protectora de la casa (..) Sin lalla Galya, la casa grande perderá su aliento”<sup>569</sup>.

El narrador cuando habla de la casa la asocia a la madre. Transmite una imagen de la casa fesi<sup>570</sup>, un espacio uterino que significa amor, cariño y protección.

Sin embargo, en *El huevo del Gallo Zafzāf* aborda el concepto del hábitat de la casa desde otra óptica. Aquí significa una necesidad primaria; es algo que se nota en los diálogos de los personajes que viven en una vivienda de Casablanca. Según Mu‘taṣim, las novelas de Zafzāf describen la vida desde las verdaderas experiencias de la gente sencilla. Son un registro interesante de fenómenos y aspectos sociales, culturales, políticos y socioeconómicos <sup>571</sup>.

*El huevo del gallo* gira en torno al tema de la búsqueda de los medios necesarios para vivir y principalmente el problema del hábitat. La necesidad de tener una casa es un tema central en los discursos de los personajes. Los personajes viven este problema como experiencia individual que se interrelaciona con Casablanca.

---

<sup>569</sup> BARRĀDA, Muḥammad, *El juego del olvido*, Madrid: Prodhufi, 1993, 18, 20, 21.

<sup>570</sup> La casa fesi en *El juego del olvido* se presenta como un lugar sensorial caracterizado por la presencia de la madre. Umberto Eco, en *La structure absente*, 307, subraya como

“ Les hommes qui appartiennent à des civilisations différentes vivent dans des univers sensoriels différents et les distances entre les sujets parlant, les odeurs, le toucher (...) prennent une signification culturelle ».

<sup>571</sup> MU‘TAṢIM, Muḥammad, «Zafzāf al-insān huwwa al-ḡawhar», en *Zafzāf al-kātib al-kabīr*, 179.

“El alquiler era caro y por supuesto no se encontraba siquiera una cueva donde vivir”<sup>572</sup>.

“(…) Resultaba difícil encontrar en esos días una habitación donde refugiarse uno. Sin embargo, Hassan pudo escarbar en la tierra hasta dar con ella”<sup>573</sup>.

La casa en *El huevo del gallo* es una necesidad básica y una lucha diaria por tener un espacio propio, o, como dice Idrīs al-Jūrī, la libertad. “Un individuo como yo que no posee su espacio propio para sentir placer y estar a gusto, no es un individuo, no es libre y no puede ni soñar ni tener intimidad”<sup>574</sup>. En el mismo sentido, pero de otro modo, señala Bachelard:

“(..) Si nos preguntan cuál es el beneficio más precioso de la casa diríamos: La casa nos permite soñar en paz”<sup>575</sup>.

Y tiene un valor fundamental en la vida del individuo, como dice de nuevo Bachelard:

“ La casa, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental”<sup>576</sup>.

Respecto a la posibilidad de tener un espacio propio o una casa, Raḥḥāl en los dos primeros capítulos tiene una obsesión diaria en cómo conservar su vivienda en la azotea, y lucha por ella como si se tratase de una cuestión de vida o de muerte. Fernando Ramos considera que

“el personaje en las novelas de Zafzāf busca su posición en el mundo, desea cumplir las aspiraciones humanas que le sitúen en la dinámica de la naturaleza.

---

<sup>572</sup> *El huevo*, 37.

<sup>573</sup> *El huevo*, 67.

<sup>574</sup> AL-JŪRĪ, Idrīs, «Al-Kitāba fawqa sath sājin», *al-Mulḥaq al-usbū ī li-l-Ittiḥād al-Ištirākī*, 129 (1989), 8.

<sup>575</sup> BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, 36.

<sup>576</sup> BACHELARD, *La poética del espacio*, 33.

El héroe deja de ser un personaje novelesco para convertirse, gracias a su situación actualizada, en actitud”.<sup>577</sup>

Lo fundamental, para el personaje principal de *El huevo del gallo*, es aferrarse a su casa. Raḥḥāl se convierte en héroe cuando defiende su espacio propio; el mismo cuenta así su historia:

“Hayya, la propietaria de la casa, intentó echarme después de que me despidiera la dueña de la farmacia, pero me mantuve firme. Era imposible. ¿a dónde iría? La persona debe aferrarse a dos cosas: a su casa en vida y su tumba en la muerte”<sup>578</sup>.

Raḥḥāl desafía a Ḥaÿÿa:

“(…) Quieres echarme. Moriré aquí, aunque pidas ayuda a todo un regimiento”<sup>579</sup>.

Raḥḥāl sigue narrando su historia, al defender su espacio propio:

“Hayya solía provocarme contra ese mulo. No obstante, yo le esquivaba, ya que su cuerpo era tres veces el mío. Pero cuando bebía una botella de vino, estaba toda la noche dando patadas en la puerta de la habitación diciendo:

-Sal, perro, que te voy a cortar el cuello. ¿Acaso has heredado la habitación de tu padre? ¿Es verdad, hijo de (...).

Durante largas horas procuré no inquietarme por su excitación. Golpeaba la puerta; se iba y luego volvía aún más exaltado.

La voz desapareció, pero volvió a las tres de la mañana. Las palabras salían de la boca de ese mulo poco a poco por el efecto del vino. Empujaba con fuerza la puerta, insultando. No pude contenerme. Alargué la mano a un trozo de hierro que había en la ducha, agurdé y luego abrí la puerta. No sabía lo que hacía. Un golpe en la cabeza, otro en el hombro y otro en el aire. El mulo cayó

---

<sup>577</sup> RAMOS, “La producción narrativa de Muḥammad Zafzaʿ”, en *El Magreb y Europa*, 276.

<sup>578</sup> *El huevo*, 14.

<sup>579</sup> *El huevo*, 16.

abatido delante de mí bajo la tenue luz procedente de la puerta. Arrojé el trozo de hierro dentro de la habitación, me acerqué y le agarré del pelo. Le oí decir tonterías y maldecir la religión de mi madre. También dijo que me mataría a la mañana siguiente. Ya no me importaba la cárcel ni matar, pero despreciaba esa vida de perros”<sup>580</sup>.

Este texto refleja cómo vive Raḥḥāl el espacio, un espacio que tiene que defender cada día. Raḥḥāl considera su vivienda como su primer mundo, donde empieza a vivir libre e independiente sin necesidad de trabajar duro para mantener a sus siete hermanos. La casa, para Raḥḥāl, es ese espacio que describe Bachelard:

“La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano”<sup>581</sup>.

En la memoria de casi todos los personajes de *El huevo del gallo*, la casa de su infancia no es un espacio feliz que recordara el calor y la plenitud, como la casa de Barrāda en *El juego del olvido*, o la de Abdellatif Laâbi en *Fez es un espejo*, sino que el espacio recordado por los personajes es un espacio de vaciedad y de estrechez. Raḥḥāl describe así cómo era su habitación:

“(…) Un lugar como éste es mejor que dormir con siete hermanos en una habitación pequeña, echándote el aliento toda la noche”.<sup>582</sup>

En otras novelas de Zafzāf, como *Muḥāwalat ‘ayš* y *Al-Ḥayy al-jalfī*, la casa tiene las mismas características del espacio de los bajos fondos urbanos.

---

<sup>580</sup> *El huevo*, 15.

<sup>581</sup> BACHELARD, *La poética del espacio*, 37.

<sup>582</sup> *El huevo*, 12.

### 5.3. El espacio del café en las novelas de Zafzāf.

En el capítulo seis, el narrador inicia los acontecimientos con una escena en el café Montgomery. El café<sup>583</sup> es un recurso artístico preferido por Zafzāf porque es un lugar que representa el cruce de la sociedad.

En *Qubūr fi l mā'*, *Muḥāwalat 'ayš* y *Afwāh wāsi'a* el café desempeña un papel importante en sus argumentos.

En *Qubūr fi l-mā'* se trata de un café de un pueblo de al-Mahdiyya en la periferia de Kenitra. En el café los personajes dialogan y expresan el odio hacia las instituciones de la ciudad, las autoridades de Kenitra no han hecho justicia para que 'Ayyāšī pague los daños a los familiares de los pescadores que se han hundido en su barco.

Los cafés de *Muḥāwalat 'ayš* se perciben desde el personaje de un niño que vende periódicos en Kenitra en los años sesenta. A través la descripción de cafés, bares y restaurantes que frecuenta el niño, el narrador recrea la imagen de una Kenitra multicultural, de una ciudad recién independizada y llena de contrastes entre el centro y la periferia.

En *Afwāh wāsi'a*, el café desempeña un papel importante. El tema de la novela es el aislamiento del escritor de la vida social, el cual elige el café para meditar sobre el mar, a través de una ventana, cercano a sus personajes de siempre, los marginados/ as, de la gran ciudad de Casablanca.

El tema del aislamiento de los intelectuales respecto a la sociedad a finales de los ochenta y en los noventa está presente también en *Al-Ḍaw' al-hārib*, de Muḥammad Barrāda. Cuando el personaje principal al-'Ayšūnī elige la terraza de su casa, lo hace para meditar a través del mar de Tánger, buscando un refugio en la soledad, la pintura y la sexualidad, porque la realidad del exterior es decepcionante y mediocre. La terraza presenta una dimensión jerárquica porque es una posición de arriba a abajo, es un espacio que representa lo abstracto, mientras el espacio que trata Zafzāf es de lo real, es el café, donde se desarrolla un discurso social sobre la vida cotidiana.

---

<sup>583</sup> Muḥammad Zafzāf frecuenta mucho el café en su vida cotidiana en Casablanca. En la zona de al-Ma'ārīf frecuentaba Le café de la presse en compañía de sus amigos Aḥmad al-Madīni, Idrīs al-Jūrī, Aḥmad al-Ŷūmārī y Aḥmad al-Maŷŷāṭī. En el centro de la ciudad frecuentaba el café Capitol con los mismos amigos intelectuales. Zafzāf frecuentaba también el café de La comedie, destino de los productores de teatro y de los actores. En las discotecas de 'Ayn al-Ḍi'āb Zafzāf prefería el Balcón, el Calipso y el café al-Bāhiya.



### 5.3.1. El café en *El huevo del gallo*.

El narrador dinamiza en el café los elementos esenciales del espacio, como la descripción, de forma que el lector puede percibir el espacio. Como dice Garrido Domínguez,

“la descripción dota de ojos al lector, haciéndole *ver* el espacio en que se desenvuelve el complejo universo del relato y facilitándole el proceso de recepción e interpretación del texto”.<sup>584</sup>

La percepción inicial del espacio se puede llevar a cabo a través de tres sentidos: la vista, el oído y el tacto<sup>585</sup>. Asimismo para Chatman,

“El espacio de la historia verbal entonces es lo que se incita al lector a crear en su imaginación (hasta el punto en que lo hace), en base a las percepciones de los personajes y / o las informaciones del narrador”.<sup>586</sup>

El café como lugar social está acorde con la tendencia literaria realista de Zafzāf. De allí viene la capacidad que tiene el autor para transformar este espacio en una escena entre Gigi y el escritor, para dotarlo de una significación simbólica y dramatizar lo que sucede entre los personajes desde dos puntos de vista diferentes, el de los personajes y el del personaje del escritor.

La escena final de la novela se produce en el café; no es un espacio interior de aislamiento y privacidad -“los lugares públicos contribuyen a recrear físicamente la estructura social, mientras los privados ponen de relieve espacios propios del yo y de su intimidad”<sup>587</sup>-, sino que es un espacio social exterior de diálogo, tolerancia y solidaridad, como es el caso en el mundo árabe.<sup>588</sup>

---

<sup>584</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 237.

<sup>585</sup> BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra, 2006, 101-102.

<sup>586</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 112.

<sup>587</sup> ÁLVAREZ MÉNDEZ, *La dimensión espacial en la novela*, 78.

<sup>588</sup> Sobre los cafés del mundo árabe Rosa-Isabel MARTÍNEZ LILLO: “Los mil cafés árabes: el Fisawi de El Cairo, el Nawfara y el Habana de Damasco, el café donde sempiternamente suena la voz de la Estrella de Oriente (Umm Kaltum) en la Goulette (Halaq al-Wadi) de Túnez, el café frente al mar de Tartus, el azul y blanco de Sidi Bu Sa’id... Mas también hay uno, pequeño, con su terracita correspondiente, con su césped artificial regado mañana y tarde por Mustafá. Se trata del Nevín. Café a donde acuden los

Ḥasan Baḥrāwī opina que el espacio novelesco del café es el lugar adecuado para representar el discurso narrativo de la vida social y moral<sup>589</sup>. El escritor puede tomar como referente espacial un lugar concreto que existe en el mundo real, sin olvidar que todo espacio narrativo es ficcional. El problema entre lo ficcional y lo real ha tenido un papel interesante en la crítica marroquí y en la teoría literaria en general. Como dice Chatman,

“La estética fenomenológica resuelve este problema, especialmente Roman Ingarden, que estableció la diferencia fundamental entre “el objeto real” (...) y “el objeto estético”. El objeto real es la cosa en el mundo exterior, el trozo de mármol, el lienzo con pigmento seco (...). El objeto estético, por otra parte, es el que comienza a existir cuando el observador experimenta el objeto real de forma estética.”<sup>590</sup>

El espacio del café es un recurso artístico para Zafzāf, porque su ambiente es transparente, en el café la gente exterioriza sus pensamientos. El café ofrece un grado de verosimilitud<sup>591</sup> al discurso de la novela, en este espacio es posible comprender los acontecimientos como reales.

En el café Montgomery se nota la aparición de un discurso nuevo; en el diálogo entre ȲīȲī y el escritor se cruzan dos discursos, uno es de los personajes y otro nuevo del escritor que hace referencia a los valores morales culturales. Es un ejemplo del discurso con una modalidad horizontal que domina toda la novela junto a otro vertical, que representa el discurso del escritor que entiende lo que dice y hace ȲīȲī pero no está de acuerdo. En cambio ȲīȲī no entiende lo que piensa el escritor, es demasiado extraño y ambiguo para ella.

---

estudiantes de la Universidad de Ammán más que los poetas, café de intercambio de apuntes más que de recitaciones de poemas”; en “El café (al-Maqhā): ámbito de poesía”, *Quaderns*, 9 (2003), 63.

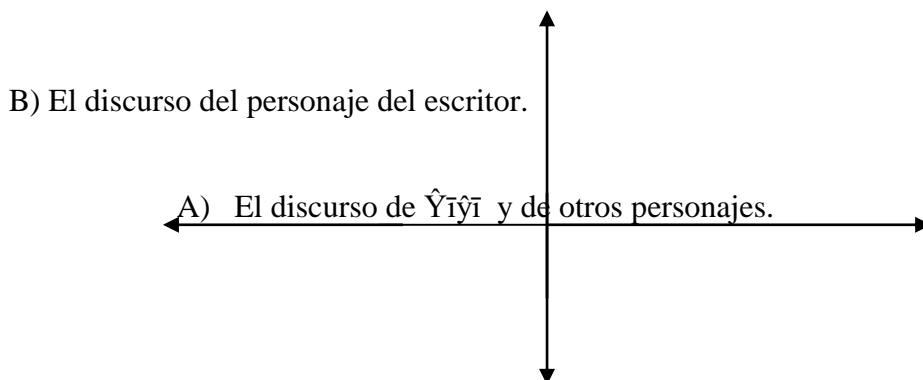
<sup>589</sup> BAḤRĀWĪ, *Binyat al-ṣakl al-riwāʿi*, 36.

<sup>590</sup> CHATMAN, *Historia del discurso*, 27.

<sup>591</sup> Como dice Luis Javier de JUAN GINÉS, en *El espacio en la novela española contemporánea*, Memoria de Tesis doctoral, bajo la dirección del Doctor Antonio Garrido Domínguez. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología española I, 2004, 200 (Recurso electrónico), “(...) podríamos añadir que la verosimilitud, al crear un mundo compatible con las expectativas del receptor, constituye un grado determinado de acercamiento a la realidad, produce una cierta ilusión realista. Por otra parte, carece de pertinencia narrativa el hecho de que el principio de verosimilitud remita, o no, a un referente. Además, la incidencia de la verosimilitud en el receptor depende de la competencia cultural de éste”.

#### 5.4. El esquema del discurso del personaje del escritor. (figura 4).

(Figura 4)



##### 5.4.1. El nuevo discurso vertical del personaje del escritor.

El escritor es consciente de la situación social y existencial de los personajes y de los verdaderos problemas de Casablanca. La presencia del escritor no es gratuita. El papel del escritor es dejar pasar el discurso autorial en la escena final como comentario de la novela. Garrido Domínguez señala que

“(...) el discurso se presenta como una realidad *pluriestilística, plurilingüe y plurivocal* en cuyo interior conviven elementos de muy diversa índole: literarios y no literarios, orales o escritos. Entre ellos cabe destacar la narración literaria directa, formas de la narración oral, diferentes modalidades de la narración escrita (cartas, diarios, etc.), el discurso autorial (bajo formas como tratados filosóficos o morales, digresiones reflexivas, etc.) o de los personajes”<sup>592</sup>.

Gracias al papel organizador del narrador, la presencia del escritor (el escritor Muḥammad Šukrī en la vida real), sirve para comentar lo que sucedió entre él y ŶīŶī, y

---

<sup>592</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 244.

sirve como juicio de la conducta de los personajes y del modo de vida que viven, un ejemplo claro de cómo “el comentario incluye la interpretación, el juicio, la generalización y la narración “auto-consciente” (...) El juicio expresa opiniones morales del mundo ficticio al mundo real, bien a “verdades universales” o a hechos históricos reales”<sup>593</sup>. La función del escritor es hacer una evaluación moral de los acontecimientos. El autor implícito a través del discurso del escritor quiere resaltar ciertos valores según las normas morales convencionales. El escritor está tan preocupado acerca de lo que sucedió entre él y *Yīyī*, que le remuerde la conciencia cuando piensa a su amigo *Rahhāl*, el novio de *Yīyī*. Para *Yīyī* el escritor es un ser extraño, como un marciano porque le remuerde la conciencia.

“No he visto a nadie a quien le remuerda la conciencia tanto como a ti”<sup>594</sup>

(...) ¿Te sorprende esta escena? Es muy corriente en Casablanca. Parece como si fueras de *otro* planeta. Vosotros los escritores...<sup>595</sup>.

El tratamiento del juicio del narrador es vertical, jerárquico, porque representa al escritor que es diferente de los personajes, solo él que tiene una sensibilidad y es consciente de lo que está sucediendo en Casablanca. El narrador trata el agobio del escritor desde su diálogo con *Yīyī*, y desde sus pensamientos.

“ En realidad (...) son cosas naturales que pasan entre una mujer y un hombre, pero sin interponerse otras consideraciones, consideraciones que varían de una persona a otra, de una situación a otra y de un lugar a otro. Quizá Lord Byron amase a su hermana, Nietzsche y Edipo y puede que Schopenhaur odiase a su madre, pero yo...”<sup>596</sup>

Las generalizaciones objetivas de este texto desempeñan una función básica en el significado total de la obra. Chatman explica este tipo de generalizaciones así:

---

<sup>593</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 245-246.

<sup>594</sup> *El huevo*, 95.

<sup>595</sup> *El huevo*, 92.

<sup>596</sup> *El huevo*, 93.

“Tanto las generalizaciones objetivas como las retóricas desempeñan las mismas funciones básicas, por ejemplo, la ornamental y en especial la verosímil. Hemos notado que las generalizaciones y otros comentarios surgen a menudo por la necesidad de plausibilidad, ya que en períodos históricos agitados los códigos no son lo suficientemente fuertes para establecer una aparente realidad. De ahí el mayor uso de la verosimilitud inventada para ese caso y específica del autor. Las generalizaciones se hacen muy arbitrarias.”<sup>597</sup>

Las generalizaciones del personaje del escritor, arbitrarias, no se apoyan en ningún código conocido, pero a veces nos hacen entender que la vida es así.

La escena del café subraya que el personaje del escritor tiene una percepción del espacio y tiempo diferente que los otros personajes. El espacio del café tiene una función poética y simbólica:

“La función simbólica del espacio, como trampolín para una determinada ensoñación ideológica, existencial, cuyo referente ya no son los personajes, sino el propio yo- autor”<sup>598</sup>.

Con el diálogo de Ŷīyī y Raḥḥāl, el discurso empieza a conocer un hilo nuevo que conduce a descubrir las verdaderas ideas del personaje del escritor. De allí se empieza a reconstruir la idea de un autor implícito, "es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración”.<sup>599</sup>

Dentro de este contexto hay que señalar lo que dice precisamente Wayne Booth sobre el autor implícito:

---

<sup>597</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 263.

<sup>598</sup> DEL PRADO BIEZMA, Javier, *Análisis e interpretación de la novela*, Madrid: Síntesis, 1999, 242.

<sup>599</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 159.

“Al escribir, [el autor real] no crea simplemente un “hombre en general”, ideal, impersonal, sino una versión implícita de “sí mismo” (...) llamemos a este autor implícito un “escriba oficial” (...) o el “segundo ego” del autor”<sup>600</sup>.

El narrador principal que organiza el discurso no rompe definitivamente con el discurso de los personajes, pero el discurso del personaje escritor invita a pensar e interpretar el sentido de las cosas desde un punto de vista diferente.

Dice ʿĪyī al escritor:

(...) Eres muy exagerado al lamentarte tanto. Naturalmente, tienes que arrepentirte cuando lo haces adrede.

-No me proponía nada, pero estoy arrepentido. Tendría que cambiar todas mis ideas referentes a la relación de la pareja.<sup>601</sup>

También:

-No te creo. Parece que vosotros los escritores hacéis del amor una cúpula.-No es así, pero no estoy acostumbrado a esto.

-No te preocupes tanto, porque Rahhal se reirá de ti.¿Entonces qué hago en ese club? No estamos casados. Nos queremos, pero seguro que algún día nos separaremos. ¿Quién sabe?

-Entonces os tomáis la vida muy a la pata la llana. No estoy acostumbrado a esto.”<sup>602</sup>

El discurso del escritor no solo marca una diferencia entre el discurso de ʿĪyī, Ḥayya, al-Mjantar, Ḥasan, ‘Omar y Daḥḥū, sino que el narrador conduce la narración a otro nivel. En el café el discurso interpretativo del escritor produce un sentido de ilusión. Cabe añadir que en la escena del café el narrador adopta la *visión con*, así descrita por Garrido Domínguez:

---

<sup>600</sup> Citado por CHATMAN, *Historia y discurso*, 159.

<sup>601</sup> *El huevo*, 95.

<sup>602</sup> *El huevo*, 91.

“(...) en *la visión con* el narrador funciona simultáneamente como actor, director y cámara del relato, ya que tanto los acontecimientos como los personajes son contemplados a través de su conciencia”<sup>603</sup>.

La visión de cámara permite ver los detalles de los personajes, sus gestos, su estado de ánimo.

“La jovencita hincó la cuchara en la naranja helada, pero esta vez comía más despacio.”<sup>604</sup>

“Se fueron. Él continuó taciturno, fumando”.<sup>605</sup>

“Él se puso de pie mientras aplastaba una colilla en el cenicero que estaba lleno”.<sup>606</sup>

“El hombre se acercó a la joven. Le puso el brazo sobre el hombro”.<sup>607</sup>

“El vendedor de almendras metió la cuchara en la bandeja.”<sup>608</sup>

(...) comenzó a coger una tras otra y metérselas en la boca sin apetito”.<sup>609</sup>

La visión de cámara persigue otros personajes pasajeros en el café.

---

<sup>603</sup> GARRIDODOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 132.

<sup>604</sup> *El huevo*, 93.

<sup>605</sup> *El huevo*, 94.

<sup>606</sup> *El huevo*, 96.

<sup>607</sup> *El huevo*, 94.

<sup>608</sup> *El huevo*, 97.

<sup>609</sup> *El huevo*, 98.

“La visión de cámara” da nombre a una convención (una ilusión de mimesis) que supone que los sucesos simplemente “ocurrieron” en presencia de un testigo neutral (...) Es necesario distinguir entre “punto de vista limitado de tercera persona expresado por un narrador no representado”, del punto de vista limitado de tercera persona expresado por un narrador representado”.<sup>610</sup>

En la escena del café, el punto de vista limitado de tercera persona está expresado por un narrador representado. El narrador presenta la escena a través de los ojos de Yīyī que observa con curiosidad:

“Detrás había un hombre mayor, de unos cuarenta años, jugueteando con la gargantilla de una joven que rondaba los quince años. Su cartera estaba sobre una silla, a su derecha. Ella reía mientras se tomaba una naranja helada. Se la comió toda. Luego se echó relajada en la silla. Él los miraba como si no los viera (...) Gigi lo observaba muy atenta.”<sup>611</sup>

Se puede pensar que los dos nuevos personajes son un simple añadido decorativo, pero la escena del hombre de cuarenta años y la niña mimada de quince significa que el café es un lugar donde se encuentran todas las capas de la sociedad. En el Montgomery, el hombre mayor y la jovencita representan otra voz de la sociedad casablanquesa, sobre todo cuando hablan francés, como lo ilustra este fragmento.

Preguntó el hombre mayor:

-Une autre orange givrée?

-D'acc.

-Garçon!<sup>612</sup>

---

<sup>610</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 165.

<sup>611</sup> *El huevo*, 92.

<sup>612</sup> *El huevo*, 92.



El narrador relaciona esta escena con el espacio de la ciudad y los valores morales, pero en esta escena Ḡīḡī y el escritor se equivocan en sus prejuicios sobre el carácter de los personajes que se encuentren en el café. Dice el narrador:

(...) La joven terminó de comer y se detuvo ante el hombre mayor. Se acercó a los dos mientras le esperaba y se reía. El hombre hablaba al camarero. La joven gritó:

-Papá, no tardes tengo clases ahora, a las cuatro.(...)

Dijo Gigi:

-Es su padre.

-Ejemmm.

-Creía...ya que todo es posible en esta ciudad.

El hombre se acercó a la joven. Le puso el brazo sobre el hombro y dijo:

-Debes esperarme a las siete para recogerte (...) hay mucha gentuza en la ciudad.<sup>613</sup>

En este capítulo el discurso sobre el tratamiento de la clase social favorecida ha cambiado, el narrador principal no clasifica los personajes en un sistema de valores morales negativos, como hemos visto antes en el discurso de Raḥḥāl sobre esa clase. En el café, el narrador describe la edad de los personajes, su diálogo en francés y el estilo de la niña comiendo la naranja helada. El narrador principal, en el séptimo capítulo, es neutral, no clasifica a los personajes desde un sistema de valores morales y culturales. La visión de cámara registra las imágenes que se desarrollan en el momento narrativo desde el punto de vista de Ḡīḡī, como objeto estético.

“(...) Los dientes de la niña relucían de blancos al reírse. Ella sacaba la lengua de vez en cuando. Gigi observaba muy atenta”<sup>614</sup>

---

<sup>613</sup> *El huevo*, 94.

<sup>614</sup> *El huevo*, 93.

El narrador principal no focaliza el café como un lugar hostil, sino que le deja representar la sociedad, donde los personajes se sienten seguros y preparados para mantener diálogos sobre temas importantes.

Del mismo modo el narrador principal no menciona a los representantes de la autoridad en el café, aunque los hace presentes en los bares, bebiendo alcohol, en las discotecas y en las calles a últimas horas de la noche, limitando las libertades de los personajes. Cabe añadir que el café está presentado en su dimensión cotidiana como espacio social y los acontecimientos se desarrollan a medida que el escritor y *Yīyī* desarrollan un diálogo que revela el carácter común de *Yīyī*, *Rahḥāl*, y el carácter diferente del escritor. Así los personajes se entienden a través de la comunicación que permite el espacio del café.

Cuando el escritor decide quedarse solo en el bar *Commercy*, busca entender lo que pasa y comprenderse a sí mismo. El escritor expresa su preocupación en un monólogo interior:

“¿Porqué preocuparme si se hace más denso lo compacto. Pero lo que me inquieta, puede inquietar a *Rahhal*. De todas formas, él no se preocupa de esos que escuchan, o probablemente no”<sup>615</sup>.

Así la narración del café toma un aspecto diferente, enriquecida por los accesorios de la escena, como los vectores sensoriales, vista, olor, tacto, oído, impresiones de los personajes como la sorpresa, la curiosidad, la preocupación, etc. La visión de cámara focaliza la escena por detrás y de frente, y por el reflejo del espacio sobre la psicología del personaje.

“El ruido de los coches y el agobio de Casablanca le molestaban”.<sup>616</sup>

La localización de la calle a través de la mirada del personaje:

---

<sup>615</sup> *El huevo*, 97.

<sup>616</sup> *El huevo*, 96.

“Miró a la calle a través del cristal, pues siempre estaba muy distraído, luego se volvió hacia ella”<sup>617</sup>.

Focalización externa del bar Commercy a través de la luz:

“El bar se iluminó y, tras los cristales, las luces de las farolas y los ruidosos coches”<sup>618</sup>.

Al nivel visual y olfativo el narrador nos transmite imágenes evocadas por el personaje de YīYī.

“(…) Gigi lo observaba muy atenta. Luego echaba una mirada a la barra. Se veían pollos asados, ensalada, filetes de carne y el bote de la mostaza. Olió la mostaza, recordando esos sándwiches rellenos de patatas y mostaza”<sup>619</sup>.

Denis Bertrand señala que “ (...) du point de vue proxémique, l’odeur crée un espace cognitif diffu et artagé, signifiant... ”<sup>620</sup>. Así el olor de la mostaza nos hace percibir la comida que veían, nos hace pensar en qué tipos de café se encuentran YīYī y el escritor. Como dice Georges Matoré:

« Les sensations tactiles jouent un rôle important dans une pensée qui, mettant l’accent sur l’authenticité et le concret (...) Il pourrait sembler que les sensations tactiles exprimant essentiellement notre moi profond »<sup>621</sup>.

---

<sup>617</sup> *El huevo*, 92.

<sup>618</sup> *El huevo*, 98.

<sup>619</sup> *El huevo*, 92.

<sup>620</sup> BERTRAND, *L’espace et le sens*, 91.

<sup>621</sup> MATORE, *L’espace humain*, 225.

En del café Montgomery el lugar se percibe por medio de los sentidos que recrean el espacio en su integridad. En el Commercy se percibe la atmósfera de manera concreta, a través del oído del personaje del escritor.

« La música llenaba la sala del Commercy. Había murmullo. Se oían las risas de unas chicas en un lugar retirado.”<sup>622</sup>“(…) Las canciones de Jimmy Smith procedentes del aparato de música instalado en el ángulo del bar...”<sup>623</sup>

La canción de Jimmy Smith aumenta la sensibilidad del escritor. La comunicación efectiva con el tono y las palabras de la canción le hace recordar a su amigo Raḥḥāl.

Terminó la canción y comenzó otra que hablaba de una mujer atormentada, pero no intentó captar la segunda parte aunque podía haberlo hecho, pero tal vez él, que no había tratado de comprender, sabía que ella tenía relación con otra persona como la existente entre Rahhal y Gigi. En cuanto a él, no podía comprender ni siquiera lo que había pasado. ¿Cómo había acabado eso? No sabía.

Dijo Rahhal:

-Gigi tiene buen corazón. Es una chica que ama el bien, quizá nunca haya conocido el mal.

-Efectivamente.

-Sabe cómo engañar a los marineros y sacarles los dólares.

-Merecen más, ¿Duerme con ellos?

-No creo; no les quiere. Tal vez le ha ocurrido en muy pocas ocasiones.

-¿No sientes celos cuando lo hace?

-¿Por qué celos? Es su oficio.<sup>624</sup>

---

<sup>622</sup> *El huevo*, 94.

<sup>623</sup> *El huevo*, 97.

<sup>624</sup> *El huevo*, 98.

En este texto del último capítulo se registra una anacronía de carácter retrospectivo. Se trata de una analepsis en la que se efectúa un salto hacia atrás para referirse a un diálogo entre el escritor y Raḥḥāl.

La escena final del relato pone de relieve lo más destacable de la actitud y los pensamientos del personaje del escritor.

“Bebió un trago del vaso. Trató de ponerse en el lugar de Raḥḥāl. Sintió que una violenta embriaguez le invadía las células del cerebro. Se puso a repetir algunas palabras de la canción”<sup>625</sup>.

La novela se termina con la escena del escritor en el bar Commercy; el narrador nos transmite su preocupación emocional con una serie de técnicas, lo que hace de la escena un objeto estético a contemplar y reflexionar. Otra vez, “la escena encuentra en el diálogo su manifestación discursiva más frecuente y en el diálogo narrativizado su forma más extrema”<sup>626</sup>. Las funciones de la escena sirven para introducir en el relato todo tipo de información. Es habitual su interrupción por medio de retrospectiones. En el discurso valorativo de la escena final se nota, en la obsesión del narrador, en como repite los diálogos del escritor con ʿĪyī y con Raḥḥāl, su inquietud acerca el concepto de la relación de pareja de los propios personajes, que ha dejado una profunda huella en el escritor. En el Montgomery y en el Commercy el personaje se emociona, se arrepiente, valora las cosas, rechaza la infidelidad, siente la música, percibe el espacio con todos sus sentidos. Es un espacio, como dice Rosa Isabel Martínez Lillo, hablando en general del café en el mundo árabe, que

será ese centro de reunión regido por el ocio, mas un ocio, trascendente, digamos, en donde la opinión ocupa un puesto preponderante. La opinión reflexiva interceptada, en muchas ocasiones, por los sentimientos, las pasiones. Va englobar, en definitiva todo lo que forma parte de lo más íntimo y profundo del ser humano. Se va a proclamar centro de catarsis, en algún modo, de “desalojo” y acumulación”<sup>627</sup>.

---

<sup>625</sup> *El huevo*, 98.

<sup>626</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 191.

<sup>627</sup> MARTÍNEZ LILLO, Rosa-Isabel, “El café (al-Maqḥa): ámbito de poesía”, *Quaderns*, 9 (2003), 64.

En *El huevo del gallo* en el café se percibe lo más íntimo del personaje, que reflexiona profundamente sobre la situación de sus amigos y de la ciudad. La música ayuda al personaje a pensar en el tema que le preocupa en un ambiente artístico. El Commercys se recrea como un lugar de catarsis y de trascendencia para el escritor, frente a la realidad de Casablanca que le agobia; por eso se despide de ʿĪyī, porque prefiere aislarse y quedarse solo.<sup>628</sup>

## 5.5. La percepción del espacio. Los colores y las cosas.

El narrador de *El huevo del gallo* describe las cosas sin colores, salvo cuando habla del color amarillo como de azafrán que aparecía en la mesa de la habitación de Raḥḥāl, el color blanco de los dientes de la niña que estaba acompañada de su padre en el café, y el color verde del semáforo de una calle de Casablanca. No existen colores porque la visión del narrador se centra en una realidad oscura<sup>629</sup>, pues, efectivamente, como dice Whitehead, “Une couleur est une émotion”<sup>630</sup>. O, en palabras de Merleau-Ponty, “(...) Cuando, por ejemplo, el mundo de los objetos claros y articulados se

<sup>628</sup> En su última novela, *Afwāh wāsi‘a*, Zafzāf ha escrito sobre el tema del aislamiento del intelectual de la sociedad. El café es el espacio donde se refugia el personaje para observar de cerca a la gente. El personaje rechaza la sociedad por que es hostil y chismosa. Muḥammad Mu‘taṣim comenta (en “Zafzāf: al-insān huwwa al-ḡawhar”, en *Muḥammad Zafzāf al-kātib al-kabīr*, 177-178) que “en los noventa la sociedad sufre unos cambios radicales, como la crisis de la gran cantidad de los titulados universitarios sin futuro, la caída de los valores y la derrota de los grandes regímenes, la desaparición del espíritu colectivo y la difusión del oportunismo y de la tecnología. Todo ello es producto de la globalización que va en contra del espíritu colectivo y anima el individualismo salvaje y la imaginación ansiosa. Por consecuencia, los escritores empezaron a interesarse solo por lo superficial, el vacío, la desesperación y la degradación espiritual. A pesar de todo Muḥammad Zafzāf, siempre ha sido optimista, escribe sobre los mismos temas sociales para iluminar a la gente y observar las conductas que residen en el inconsciente”.

<sup>629</sup> La novela realista, como en el caso de Gáldos, que se emocionaba con los colores, retrata el tema de los colores como un asunto importante para señalar los cambios de la sociedad. Por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta* se queja de que “Aquel encanto de los ojos, aquel prodigio de color, remedo de la naturaleza sonriente, encendida por el sol de Mediodía, empezó a perder terreno, aunque el pueblo, con instinto de colorista y poeta, defendía la prenda española como defendió el parque de Monteleón y los reductos de Zaragoza. Poco a poco iba cayendo el chal de los hombros de las mujeres hermosas, porque la sociedad se empeñaba en parecer grave, y para ser grave, nada mejor que envolverse en tintas de tristeza. Estamos bajo la influencia del norte de Europa, y ese maldito Norte nos impone los grises que toma de su ahumado cielo. El sombrero de copa da mucha respetabilidad a la fisonomía, y raro es el hombre que no se cree importante sólo con llevar sobre la cabeza un cañón de chimenea. Las señoras no se tienen por tales si no van vestidas de color de hollín, ceniza, rapé, verde botella o pasa de corinto. Los tonos vivos las encanallan, porque el pueblo ama el rojo bermellón, el amarillo tila, el cadmio y el verde forraje; y está tan arraigado en la plebe el sentimiento de color, que *la seriedad* no ha podido establecer su imperio sino transigiendo” (*Fortunata y Jacinta* I, Madrid: Cátedra, 1983, 151).

<sup>630</sup> MATORÉ, *L’espace humain*, 215.

encuentra abolido, nuestro ser perceptivo amputado de su mundo, dibuja una espacialidad sin cosas".<sup>631</sup>

El problema reside en que el narrador no se emociona por la realidad de Casablanca, y por ese motivo no se fija ni en los colores ni en los detalles de las cosas, excepto en las escenas del Commercy, el Montgomery y en la azotea. El narrador no describe el entorno de manera amplia como es el caso de las descripciones de Fez a través de las estaciones en Gallāb, más afín a las técnicas de los escritores realistas europeos de finales del XIX<sup>632</sup>.

El nuevo realismo zafzafiano se centra en explorar las profundidades de los personajes de la periferia de la ciudad, por eso solo describe una realidad concreta y oscura. Ramos añade al respecto que “ (...) la concepción literaria de Muḥammad Zafzāf, como la de otros compañeros de generación, ofrece un cierto paralelismo, desde los inicios de su trayectoria, con los conceptos y objetivos que dieran lugar a la metamorfosis de la novela europea moderna impulsada por las novelas de análisis psicológico de Marcel Proust, las impresionistas de Virginia Woolf, las narraciones de alusiones míticas y referencias culturales de James Joyce y las simbolistas de Kafka, que exploran nuevos dominios del individuo y la sociedad, así como nuevas técnicas de narrar, construir la trama y presentar los personajes. Asimismo, al igual que en algunas obras de autores como Hānī al-Rāhib, Nagīb Maḥfūz, Suhayl Idrīs, Ḥalīm Barakāt o Layla Ba‘albakkī, en algunas narraciones de Zafzāf observamos un intento de compresión del mundo a través del planteamiento del sentimiento de aislamiento, soledad y el exilio interior. El escritor, como ser especialmente sensible, percibe y sufre en mayor grado la presión de la realidad”.<sup>633</sup>

De este modo el personaje percibe el espacio según su situación existencial. “Es el caso del individuo enfrentado a su propio destino -nos dice Ramos-, apartado de presiones temporales, espaciales o sociales que evidencien límites nacionales; personaje

---

<sup>631</sup> MERLEAU-PONTY, *La fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península, 1975, 298.

<sup>632</sup> Como señala Javier del PRADO BIEZMA a propósito de los escritores realistas que desarrollaron la novela por medio de la descripción del espacio de la ciudad, “el determinismo medioambiental (como el evolutivo y el genérico en otros campos) le ofrece a la poética de la descripción los argumentos ideológicos necesarios para asentarse en el texto narrativo con su condición de gran señora la novela realista. Balzac y Dickens ven en ella la manera de plasmar la realidad económica contemporánea de la sociedad que recrean; Flaubert se aprovecha de ella para plasmar su ensoñación estatista -y materialista- de la realidad; Zola la utiliza como trampolín de sus ensoñaciones políticas y de sus compensaciones psicoanalíticas. Galdós, heredero de todos, se sirve de ella, en cada uno de estos niveles, para trazar sus frescos históricos y sociales, construir su visión esperpéntica de la realidad o contradecir las teorías zolianas del determinismo”; véase J. del Prado Biezma, *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*, Madrid: Síntesis, 1999, 241.

<sup>633</sup> RAMOS, “Muḥammad Zafzāf : ejemplo de la doble vocación”, *Oriente moderno*, 2-3 (1997), 279.

que, a menudo, interioriza la realidad observada por él de modo que el relato se convierte en un conjunto de sensaciones punzantes alejadas del concepto de pertenencia a una tierra o a una sociedad determinada, mostrándose, a veces, desvinculado del tiempo”<sup>634</sup>.

El individualismo es un tema central en las novelas de Zafzāf, que ha enriquecido y ha hecho evolucionar a la novela.

“El realismo zafzafiano -como dice al-Madīnī- no es solo denuncia, sino que es una visión estética que se abre a un mundo muy amplio, como el espacio occidental, para que el individuo exprese sus deseos reprimidos”.<sup>635</sup>

Sin embargo, Muḥammad Amensūr considera que el individualismo no es un valor de la sociedad árabe que sigue siendo tradicional. Amensūr sostiene que en una sociedad tradicional como Marruecos la gente vive con un sentido de comunidad, les unen las tradiciones y comparten valores de integración y cooperación. Pero Zafzāf prefiere el “yo narrativo” que solo trata el tema del individualismo. Después de *La mujer y la rosa* -sigue diciendo Amensūr-, el yo narrador explora las profundidad del ser, sus imaginaciones y fantasías, y esta nueva narrativa contradice la cultura tradicionalista del Movimiento Nacionalista, una cultura que no reconoce al individuo. En otra de las novelas de Zafzāf, *Arṣifa wa-ḡudrān*, se habla de la soledad, del vacío, del sentimiento de la nada, de relaciones monótonas entre el hombre y la mujer. Y este sentimiento de extrañamiento que afecta los jóvenes de *Arṣifa wa-ḡudrān* nace de una visión literaria existencialista. En la narrativa de Zafzāf, faltan los grandes acontecimientos que podrían animar y propiciar una voluntad de recrear protagonistas positivos. Los de Zafzāf, como dice Amensūr, son negativos, decepcionados, huelen mal y son débiles hacia sus instintos. No están orgullosos de ellos mismos. Zafzāf es fiel a los marginados y está seducido por ellos, y su narrativa se dedica al mundo de los marginados. Las relaciones entre los personajes solo se basan en los instintos para expresar las fantasías sexuales. Para Amensūr, la literatura de Zafzāf contradice el principio de la cultura marroquí y de su lógica; y, en conclusión, la narrativa de Zafzāf no representa los modelos fundamentales y estándar de la sociedad, como las

---

<sup>634</sup> RAMOS, “Muḥammad Zafzāf: ejemplo de la doble vocación”, *Oriente moderno*, 2-3 (1997), 279.

<sup>635</sup> AL-MADĪNĪ, *Al-Kitāba al-sardiyya*, 307.



costumbres y la religión, que ordenan y controlan los comportamientos y forman un pacto entre las relaciones humanas.<sup>636</sup>

A Amēṣūr le parece que Zafzāf, al describir la individualidad se basa en las fantasías más que en los comportamientos típicos de la sociedad. Amēṣūr se refiere incluso a lo que denomina “el momento zafzafiano”<sup>637</sup>, los momentos de la descripción de la sexualidad desde las fantasías y los deseos personales de los escritores, sin una representación razonable desde el punto de vista cultural o religioso. En general, Muḥammad Amēṣūr critica a los novelistas marroquíes porque no representan la complejidad y la diversidad del espacio-tiempo marroquí, no problematizan temas enraizados en la cultura del espacio y de la historia. El patrimonio cultural, las tradiciones, los modos de vida, las sagas, la metafísica y la interacción entre el imaginario árabe, amazigh y judío.<sup>638</sup> Para Amēṣūr el espacio no es solo periferia o centro, el espacio ante todo es identidad, historia, cultura, diversidad étnica y lingüística. Amēṣūr plantea el tema de la referencialidad y la representación como un tema serio; y el novelista tiene una responsabilidad histórica a la hora de tipificar los personajes y a la hora de hacer pasar a la ficción los comportamientos sociales.

Recurriendo a la teoría del cronotopo de Bakhtine, se puede aclarar esta problemática del espacio –tiempo real, y de la obra literaria, que no están obviamente separados, pero al mismo tiempo tampoco están unidos.

“ Entre ces deux mondes, passe une frontière radicale. Il ne faut jamais l’oublier (...) En dépit l’impossibilité de confondre le monde représenté et le monde représentant, en dépit de la présence immuable de la frontière rigoureuse qui les sépare, ils sont indissolublement liés l’un à l’autre, et se trouvent dans une action réciproque constante: entre eux ont lieu des échanges ininterrompus, pareils à ceux de l’organisme vivant avec son milieu ambiant: tant que cet organisme reste en vie, il se confond pas avec son milieu, mais il

---

<sup>636</sup> AMENṢŪR, Muḥammad, “Muḥammad Zafzāf ba’da mawti-hi: al fardāniya, al-nazawiyya, al-mutawassiṭiyya”, en *Muḥammad Zafzāf al-kātib al-kabīr*, 161-174.

<sup>637</sup> Es en su análisis de *Ḍaw’ al-hārib*, donde Muḥammad Amēṣūr habla del *momento zafzafiano*. Este momento se presenta cuando el narrador de *al-Ḍaw’ al-hārib* trata el tema de la sexualidad, uno de los temas fundamentales de la novela, así como la política y Occidente. Se trata de las relaciones sexuales que mantienen los personajes femeninos, madre e hija, con el protagonista. Amēṣūr sostiene que las relaciones no se fundamentan en conceptos morales, religiosos o según las costumbres convencionales de la sociedad. Lo que ordena la narración es el principio del deseo libertino lascivo e impulsivo que cuestiona el cuerpo reprimido; Amēṣūr, *Jarā’iṭ al-tayrīb al-riwā’i*, Fez: Anfobrānt, 1999, 83-84.

<sup>638</sup> AMENṢŪR, *Jarā’iṭ al-tayrīb al-riwā’i*, 52.

mourra si on l'en arrache. L'oeuvre et le monde dont elle donne l'image pénètrent dans le monde réel et l'enrichissent. Et le monde réel pénètre dans l'oeuvre et dans le monde qu'elle représente, tant au moment de sa création que par la suite, renouvelant continuellement l'oeuvre au moyen de la perception créatrice des auditeurs-lecteurs. Ce processus d'échanges est, par lui-même, chronotopique, de toute évidence: il s'accomplit dans un monde social qui évolue selon l'histoire, mais jamais séparé de l'espace historique changeant”<sup>639</sup>.

Según Bakhtine, el cronotopo del mundo real y del mundo de la obra se interaccionan mutuamente pero es evidente que son distintos porque existe entre los dos, el de la obra y el mundo real, una frontera. Sin embargo no puede existir el mundo de la obra sin el mundo real y viceversa. El mundo real penetra en la obra y la obra se enriquece del mundo real.

Pero el problema que se plantea es ¿de qué mundo real la obra debería enriquecerse? Bakhtine explica que este proceso de intercambio entre la obra y del mundo real se cumple en el mundo social que evoluciona según la historia en un espacio histórico cambiante. La literatura, para Bakhine, no se separa de la cultura: “Le domaine littéraire, et, plus largement, celui de la culture (...) constitue le contexte indispensable de l'oeuvre littéraire, et de la position, et son sein, de l'auteur; hors de ce contexte, on ne peut comprendre ni une oeuvre, ni les intentions de l'auteur qu'elle reflète. La relation de l'auteur aux diverses manifestations de la littérature et de la culture porte un caractère dialogique.”<sup>640</sup>

El problema que ve Amensūr, en su crítica a Zafzāf, es que sus novelas no se fundamentan sobre una tesis: “La narrativa de Zafzāf ofrece al protagonista o al narrador un espacio para expresar sus sentimientos, pensamientos y contemplaciones sin un contexto ni una referencia a un pensamiento conceptual sobre una realidad estándar, los pensamientos de los personajes son vacíos y poco significantes”<sup>641</sup>. El problema radica, según Amensūr, en la relación entre lo novelístico y lo filosófico, “porque en Marruecos la mayoría de los novelistas son profesores de filosofía, ciencias sociales, psicología, historia, o son críticos literarios, y políticos. ¿Por qué los escritores de

---

<sup>639</sup> BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, 394.

<sup>640</sup> BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, 396.

<sup>641</sup> AMENSŪR, “Muḥammad Zafzāf ba‘da mawtih”, en *Muḥammad Zafzāf al-kātib al-kabīr*, 174.

novelas sólo son los que tienen una referencia teórica bien clara sobre la sociedad, como el filósofo al-Ḥabābī, el historiador ‘Abd Allāh al-‘Arwī, al-Jaṭībī, investigador de ciencias sociales, Gallāb, teórico de su partido, o Mubārak Rabī‘, profesor de ciencias psicológicas, o Ibn Sālim Ḥimmīš, investigador de historia y filosofía, o Milūdī Šagmūm, profesor de filosofía y pensamiento islámico, o Muḥammad Barrāda, crítico literario, al-Šāwī, político, o al-Šerguī que fue profesor de filosofía?”<sup>642</sup>.

Según Amensūr, el hecho de que no se haya elaborado un discurso académico y científico sobre la sociedad y su modernización, debido a los obstáculos que imponía el discurso tecnocrático, sobre todo en los años ochenta, es una verdadera crisis que no ha dejado triunfar a las ciencias humanas, filosofía, sociología, historia, antropología, etc.<sup>643</sup>; y eso ha llevado a novelistas e investigadores de las ciencias sociales, concientes de la estrategia del estado de suprimir el discurso científico y filosófico, a elegir la novela como medio para plantear las verdaderas cuestiones que puede plantear el discurso científico y filosófico reprimido. Esta "conciencia trágica" de los novelistas que descienden del mundo científico les hace preferir el discurso novelístico al discurso teórico institucional, y así dejar pasar el discurso histórico, filosófico, sociológico, antropológico, sobre los temas fundamentales sobre la sociedad, y les permite un acercamiento novelístico a la realidad, que denuncia el discurso oficial tecnócrata y teológico. Novelistas como Šagmūm<sup>644</sup>, al-‘Arwī, Rabī‘, Ḥimmīš, y otros que, como ellos, representan un grupo vanguardista, quieren que evolucione la novela en Marruecos, a partir de presupuestos racionales acerca de lo que es la identidad marroquí, desde el conocimiento, y desde un punto de vista artístico, ficcional, humano, existencial.

Para Amensūr, la novela nace de la ficción y de una visión basadas en la razón, su visión del mundo se basa en la pluralidad, la diferencia y el mestizaje.<sup>645</sup> Pero el mundo de la marginación y los personajes de Zafzāf no representan la sociedad. El modelo del mundo ficticio establecido por Zafzāf no siempre tiene una referencia

<sup>642</sup> AMENSŪR, *Jarā’iṭ al-taṣrīb al-riwā’i*, 118.

<sup>643</sup> AMENSŪR, *Jarā’iṭ al-taṣrīb al-riwā’i*, 118.

<sup>644</sup> Amensūr se apoya en su argumento en un análisis de la novela de Šagmūm *Šayār al-jalāṭa*, que elige la burla y el sarcasmo para tratar de un problema muy importante de la sociedad marroquí: los apellidos de los marroquíes, que se han recogido en los registros por metonimia y no como apellidos originales, lo que ha generado una cantidad de nombres absurdos y la pérdida del apellido original, sin relación con las influencias políticas, tribales o raciales. Šagmūm expone la historia de los apellidos con técnicas narrativas, pero se apoya en la memoria cultural, el espacio geográfico, la raza, etc. Su planteamiento es casi el de un historiador.

<sup>645</sup> AMENSŪR. *Jarā’iṭ al-taṣrīb al-riwā’i*, 119-120.

cultural y social, le falta una visión global. Si la noción de *modelo del mundo*, como dice Garrido Domínguez, se presenta

(...) como un concepto explicativo por medio del cual pretende darse cuenta de la realidad global y, en especial, de las relaciones que median entre el mundo efectivo y los mundos alternativos,... cada uno de los modelos de mundo establece una peculiar imagen de la realidad construida de acuerdo con las instrucciones propias de ese mundo (instrucciones que, dicho sea de paso, permiten al autor la constitución del universo correspondiente y al lector su correcta comprensión)”<sup>646</sup>,

parece claro que el mundo de Zafzāf no da cuenta, según Amensūr, de la realidad de Marruecos. Tampoco sus personajes atraen al lector. Según Bahktin, el personaje tiene que contemplar el mundo desde un yo positivo y soñador: “Cuando el yo contempla el mundo exterior, este objeto contemplado tiene que ser impregnado del deseo, de la emoción, de los recuerdos, de una fantasía subjetiva, la utopía del pasado puede ser transportada a un futuro utópico”<sup>647</sup>. Pero los personajes de Zafzāf están limitados por el determinismo social, “(...) No tienen nada de protagonismo, son protagonistas negativos y frustrados. Los protagonistas de las novelas de Zafzāf no tienen voluntad, no tienen orgullo y no son optimistas, no tienen nada de belleza humana, solo tienen los malos olores, las exigencias de los instintos y la suciedad”<sup>648</sup>. Amensūr critica especialmente los textos de Zafzāf que describen las fantasías sexuales y un mundo vulgar, que no crean, según él, un pacto con la imaginación del lector marroquí, porque el mundo de Zafzāf se refiere al mundo de las fantasías más que al mundo de la ficción y su literatura contradice el principio de realidad que se basa sobre las costumbres y los valores morales y religiosos; sus temas sobre el deseo sexual no se basan sobre el amor como un sentimiento noble del ser humano, sino que caen en la degradación.<sup>649</sup> Amensūr defiende un espacio que refleje la identidad en todos sus aspectos y exige un conocimiento profundo de la sociedad marroquí. Podemos decir con Bakhtine que “le grand roman a toujours été encyclopédique à toutes les étapes de son

---

<sup>646</sup> GARRIDO, *El texto narrativo*, 30.

<sup>647</sup> BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, 259.

<sup>648</sup> AMENSŪR, “Muḥammad Zafzāf ba‘da mawtih”, 166.

<sup>649</sup> AMENSŪR, “Muḥammad Zafzāf ba‘da mawtih”, 171.

développement”<sup>650</sup>. Otros críticos, como al-Madīnī han apreciado el realismo de Zafzāf porque el realismo no es una mimesis simplista de la realidad, sino que narra lo fundamental y no lo casual, y explora lo profundo del ser humano con una visión concentrada y microscópica<sup>651</sup>. De nuevo, frente a ellos, se alza Amensūr, para quien, a pesar de la eficacia del nuevo realismo de Zafzāf para explorar lo fundamental de la clase marginada de la ciudad, la ciudad no es solo periferia, no siempre los personajes tienen que ser de la misma extracción social, porque eso aburre y no anima el lector a cooperar. El crítico egipcio Ŷābir ‘Usfūr, en su reflexión sobre los planteamientos críticos de Amensūr, señala que:

“La experiencia novelística en Marruecos es joven y limitada, en comparación con otros países árabes que tienen una larga tradición. (...) Amensūr, uno de los críticos marroquíes jóvenes y entusiastas, sostiene que el proyecto novelístico marroquí está todavía en proceso de formación, y que la novela marroquí todavía (...) está en sus comienzos. Es una polémica que surge al considerar que la novela en Marruecos tiene una corta historia, limitada en el número de publicaciones, y no existe una historia de la novela marroquí desde su génesis. Esta polémica ha llevado Amensūr a concluir que la existencia de una novela marroquí y su modernidad todavía es un asunto que no está resuelto definitivamente y esto es consecuencia de la pregunta (...) ¿Lo que se denomina novela marroquí contemporánea, tiene un pasado y un presente para tener un futuro? La respuesta sobre el futuro es una pregunta sobre su propia existencia. Lo que determina su existencia es una cuestión de identidad.”<sup>652</sup>

Desde un punto de vista técnico, *El huevo del gallo* ha planteado el tema de los marginados de Casablanca desde una perspectiva moderna en el tratamiento de los personajes, del punto de vista y del espacio, que se desarrolla principalmente en el edificio urbano de Ḥayya, un edificio que es el espacio cibernético desde donde se difunde la información sobre Casablanca.

---

<sup>650</sup> BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, 253.

<sup>651</sup> AL-MADĪNĪ, *Al kitāba al-sardiyya*, 173.

<sup>652</sup> ‘USFŪR, Ŷābir, en *Al Ḥayāt*, 22 de julio 1996, 1.

En los noventa, una década después de la publicación de *El huevo del gallo*, la novela marroquí empieza a tratar los temas importantes desde una visión del espacio más amplia, centrándose especialmente en el espacio de ciudades como Fez, Tánger, Marrakech, Tetuán, desde la perspectiva de su transformación histórica, estructural, social y cultural; temas que se refieren a la identidad, la libertad, las raíces, la ruina, la pérdida, la alienación, la transformación, la fantasía, la ilusión, para explorar las profundidades de los espacios marginados de las ciudades. Y así la novela ha superado la visión tradicional en la narrativa de la ciudad<sup>653</sup>.

## 5.6. El simbolismo ideológico de la ciudad en *El huevo del gallo*.

En *El huevo del gallo* el narrador denuncia, en boca del personaje principal, a la autoridad de la ciudad.

(...) Aquí ¿Qué hacen los muy cerdos? Encarcelar a los ciudadanos.<sup>654</sup>

En *El huevo del gallo* y *El zorro que viene y va*, se desvelan problemas de las ciudades, como la prostitución y la corrupción, cosa que no agrada a los representantes del poder. Por esta razón, Zafzāf ha estado a punto de ir a los tribunales. La ciudad soñada del imaginario zafzfiano es una ciudad libre y justa. Pero eso solo queda como una utopía. La imposibilidad de este deseo reside en que la mayoría de la gente no sabe cómo realizarlo.

“Zafzāf en sus novelas trata las causas nacionales importantes, es conciente de que hay que expresarlas con un lenguaje sencillo y accesible, porque la finalidad de la escritura es crear una conciencia colectiva, iluminar a la gente y sensibilizarla ante los verdaderos problemas de la sociedad. Es preferible narrar estos temas con un estilo simple para llegar a la gente sencilla<sup>655</sup>.

---

<sup>653</sup> Al-‘ALLĀM, ‘Abd al-Raḥīm y Muḥammad QĀSIMĪ, *Al- Riwāya al-magribiyya al-maltūba bi-l-‘arabiyya. Al-ḥaṣīla wa-l-masār. 1942-2003*, Rabat: Manšūrāt Wizārat al-Ṭaqāfa, 2003, 120.

<sup>654</sup> *El huevo*, 47.

<sup>655</sup> MU‘TAṢIM, “Al-Insān huwwa al-ḡawhar”, en *Muḥammad Zafzāf al-kātib al-Kabīr*, 177.

‘Abd al-‘Abd al-Fattāḥ al-Ŷūmārī añade que

“Zafzāf no se interesa en su narrativa por las teorías, él solo escucha pero escucha bien, observa y observa muy bien, se sacrifica para escribir un mundo más amplio con paciencia y exigencia, para enseñar a luchar y a amar la vida”<sup>656</sup>.

Para la generación decepcionada de Zafzāf, la ciudad marroquí no ha cambiado después de la independencia. El personaje principal de *El huevo del gallo* inicia la novela con un discurso crítico. Dice Rahhal: “Al parecer yo era un chico indeseable y tuve que dejar mi plaza a otro, sobre todo porque el país atravesaba por una situación de miseria. Y la miseria significa falta de escuelas y medicamentos, inyecciones y camas en clínicas y hospitales. Pero no importa porque cada uno nacía con los medios necesarios para vivir”<sup>657</sup>.

Zafzāf y otros escritores de su generación consideran que la revolución contra el colonialismo y la independencia no ha cambiado fundamentalmente la vida de la mayoría de los marroquíes. Personas como ŶīŶī, Daḥḥū, al-Mjantar, ‘Omar y Raḥḥāl están abandonados a su suerte. Sufren lo que describe Henri Lefebvre en estos términos:

«(...) Une révolution qui ne produit pas un espace nouveau ne va pas jusqu’au bout d’elle-même; elle échoue, elle ne change pas la vie.(...) Une transformation révolutionnaire se vérifie à sa capacité créatrice d’oeuvres dans la vie quotidienne, dans le langage, dans l’espace»<sup>658</sup>.

Zafzāf ilustra el pensamiento crítico hacia el espacio de la posindependencia, arroja luz sobre la periferia de la ciudad. El dispositivo espacial de *El huevo del gallo* opone dos universos simétricos: el mundo de la burguesía dependiente de Europa y el mundo de los pobres de la periferia de Casablanca.

“Todos los barrios de Casablanca eran pobres y míseros excepto aquellos en los que sus habitantes se peleaban por hacer reformas en el chalet, que no se

---

<sup>656</sup> AL-ŶŪMĀRĪ, ‘Abd al- Fattāḥ, «Al-Malāk al-abyaḍ», en *Zafzāf al-kātib al-kabīr*, 31.

<sup>657</sup> *El huevo*, 11.

<sup>658</sup> LEFEBVRE, *La producción de l’espace*, 66.

relacionaban con nosotros ni nos conocían; incluso traían la ropa y el menaje de la casa de Europa”.<sup>659</sup>

“Es muy difícil que la persona encuentre un agujero por el que penetrar en la sociedad de Casablanca”<sup>660</sup>

‘Omar compara Casablanca con Marrakech:

“Casablanca es una gran ciudad donde la gente se conoce a sí misma, pero no a los demás; en cambio, en Marrakech la gente sabía de los otros pero no de ellos mismos (...) A los de Marrakech les encantaba un poeta que los criticaba y alababa a sus señores; en cambio, a los de Casablanca, el dinero y el libertinaje”<sup>661</sup>.

El espacio urbano de Casablanca es distinto que el espacio urbano de Marrakech. El discurso describe Casablanca como ciudad del dinero y del libertinaje. Esta característica de la ciudad se remonta a su historia como producto de la colonización.

« Le cas de Casablanca est différent. (..) Le site était occupé fort longtemps par une agglomération urbaine, bien que celle-ci fut restée en ruines et abandonnée pendant trois siècles. Quand les français y débarquèrent en 1907, ces ruines avaient été relevé depuis plus d’un siècle et une petite colonie de leurs compatriotes y résidait depuis une cinquantaine d’année. Mais c’était une bien petite ville que la Dar el-Beida de ce début de siècle. Moins, á dire vrai, (...) la moitié de son enceinte était occupée par des huttes et des verges, et son absence de bourgeoisie et de traditions citadines (..) Casablanca, nous l’avons dit, ne possédait pas, à la différence des vieilles cités marocaines, de véritable bourgeoisie. C’était, au début, du siècle, une ville sans citadins<sup>662</sup>.

---

<sup>659</sup> *El huevo*, 22.

<sup>660</sup> *El huevo*, 43.

<sup>661</sup> *El huevo*, 46.

<sup>662</sup> ANDRE, Adam, *Essai sur la transformation de la société marocaine au contact avec l’occident, Tome 1*, Paris: Édition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968, 14-15.



Casablanca, según el texto de Adam, es una ciudad que no tiene una antigua tradición ciudadana, ni una burguesía, a diferencia de las ciudades marroquíes antiguas, como Fez, Marrakech, Tetuán, Meknes, donde los valores religiosos y culturales están bien establecidos.

"Casablanca, avatar colonial, ville «où rien ne peut rappeler la civilisation musulmane, [et qui] est bien la ville d'or, une création entièrement française», symbole de la modernité (...) nécessairement liée à l'occident"<sup>663</sup>.

Idrīs al-Jūrī, escritor de relatos breves, en todas sus obras se inspira en Casablanca. Para él Casablanca es una mezcla de europeos, árabes, bereberes y judíos, es una ciudad obra del colonialismo. Para entender el secreto y el misterio de Casablanca, su verdadera naturaleza, hay que contemplarla. Casablanca es horrible, moderna y rural. Los barrios de Casablanca son como los barrios de París y Nueva York, porque el libertinaje es de alto grado. La ciudad vive una nueva generación, una generación violenta, culta, emancipada, y «drogada» todo el día. Una generación de parados y expulsados de las escuelas. Una generación marginada que no puede explicarse y cuestionar sus verdaderas problemas. Es una generación explotada en las calles, barrios y callejuelas, que interioriza muchos deseos, pero nadie quiere entender esta generación del 2000. Casablanca ha cambiado mucho, ahora inspira el miedo, la violencia está por todas partes y la emancipación sexual ha caído en la degradación. Esta generación ha nacido en unas condiciones sociales, políticas y económicas peores y todos los remedios no han podido satisfacer sus necesidades. Los valores de la familia ya no existen y los hijos desobedientes están por todas partes en Casablanca. Los padres han perdido las esperanzas y no saben como educar a sus hijos. Los que emigran del mundo rural a Casablanca viven en las chabolas, ya no son esa gente buena e inocente porque la marginación exige sobrevivir de cualquier manera. Frente a todo este ejército de marginados existen los hijos de la nueva burguesía y los empresarios que se apropian de las riquezas de este país. ¿Cómo no va a ser violenta Casablanca? A pesar del contraste de clases y a pesar de todo, Casablanca es una ciudad auténtica.<sup>664</sup>

---

<sup>663</sup> RUCCO, Mónica, "L' espace retrouvé: Le théâtre maghrébin et la réappropriation des lieux symboliques", en *Poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 179.

<sup>664</sup> FARAḤĀT, Aḥmad, "Idrīs al-Jūrī 'Aswāt taqāfiyya min al-Magrib, Beirut: al-Dār al-‘Ālamiyya li-l-Tibā‘a wa-l-Našr, 1984, 181-182.

Esta es la Casablanca de al-Jūrī y de Zafzāf, pero existen otras Casablanas de novelistas como al-Madīnī en *Madīnat Barāqeš*, y Rabī‘ en *Darb al-Sulṭān*, que la recrean a partir de la cultura popular, del papel complicado de la burguesía, y del crecimiento de la ciudad y de las instituciones desde la independencia. Una Casablanca construida por la lucha de su gente.

## 5.7. Los lugares urbanos.

### 5.7.1. Lugares urbanos sin acción dramática.

Los personajes mencionan en sus discursos lugares concretos de la ciudad de Casablanca, lo que potencia el carácter realista de la novela.

- 1- El barrio (*ḥayy*) de Mabrukā donde viven Raḥḥāl, Ŷīŷī, Daḥḥū, al-Mjantar, ‘Omar y Ḥaŷŷa, en el edificio de esta.
- 2- El *chicken house*, en el barrio de Mabrukā.
- 3- El mercadillo de al-Ḥofra (*Sūq al-Ḥofra*).
- 4- La comisaría y la cárcel.
- 5- El barrio de Mila (*Darb Mīla*).
- 6- El barrio al-Ḥasani (*al-Ḥayy al-Ḥasani*).
- 7- La zona de ‘Ayn al Soq (*‘Ayn al-Šawq*).
- 8- La zona de Sidi al Brnusi (*Sīdī al-Barnūšī*).
- 9- La zona de Sidi Maaruf (*Sīdī Ma ‘rūf*).
- 10- El barrio de al-Sultan (*Darb al-Sulṭān*).
- 11- La ciudad antigua (*al-Madīna al-Qadīma*).

Estos lugares solo son mencionados en los discursos de los personajes, no contienen acontecimientos novelísticos y no son localizados por la descripción. El lector puede cooperar con el fin de completar las inevitables lagunas del texto con ayuda de la imaginación.

Concretamente el barrio de Mabrukā (*Ḥayy Mabrukā*) es el lugar central de la novela, donde se sitúa el edificio de Ḥaŷŷa, y la vivienda de Raḥḥāl en la azotea. Sin

embargo el narrador no lo describe por sus referencias espaciales y los detalles de los barrios de Casablanca. El narrador reduce la descripción al mínimo necesario para situar la acción en la azotea, en el café y en el bar.

### 5.7.2. Lugares urbanos de acción y dramatización.

1- El lugar de la azotea donde se produjo la pelea entre Raḥḥāl y Ḥasan, y donde Raḥḥāl actuó como héroe para defender su espacio propio.

2- El club nocturno (*al-nādī al-laylī*) donde se desarrollan acontecimientos, diálogos e historias en relación con la historia de Ḥayya. Este lugar reaparece con una serie de retrospectivas que muestran el comportamiento de la autoridad con Ḥayya en el lugar que fue de su trabajo.

3- En el Montgomery y en el Commercy se desarrollan las escenas finales de la novela, con la visión de cámara para transmitir el lugar a través de la percepción de los personajes. El narrador concreta el lugar a través de los elementos sensoriales: auditivos, como la música y la canción; visual (el reflejo de la luz dentro y fuera del bar); el gusto y el olfato (las almendras y la mostaza); y el táctil (el beso). A través del discurso del personaje del autor se esconde el autor para hacer un sumario de lo más significativo de la novela. La presencia del personaje del autor en la escena final sirve de comentario y cumple la función didáctica de la novela.

En el Commercy y el Montgomery Zafzāf recrea la imagen poética del lugar y transmite el mensaje de la novela de manera artística.

En general en las novelas de Zafzāf sobresalen más los detalles de los acontecimientos y los diálogos en los bares, cafés, calles, porque son espacios sociales, que especifican su visión social de la cotidianidad de la ciudad. Son diálogos, como señala Mu'taṣim, en un dialecto culto; un árabe literario puro, limpio de inspiración del lenguaje nativo.<sup>665</sup>

---

<sup>665</sup> MU'TAṢIM, "Zafzāf: al-insān huwa al-ḡawhar", en *Muḥammad Zafzāf al-kātib al-kabīr*, 180.

## 5.8. Conclusión.

El Yo personaje en *El huevo del gallo* narra su experiencia en Casablanca, lo que hace disminuir la presencia del narrador. Los personajes hablan de una Casablanca oscura y difícil. El valor ideológico y moral de la obra se transmite a través del discurso del escritor, que invita al lector a compartir una evidencia, para transformar el sentido del discurso, para modificar un equilibrio anterior del sentido, y para diferenciar el discurso de los personajes del discurso del autor.

Sin embargo el nuevo realismo oscuro de Zafzāf no merece la confianza de los críticos jóvenes porque solo se refiere a la vida de los marginados, y da una visión limitada de la sociedad marroquí, en su identidad histórica, étnica, lingüística, cultural. El personaje les parece negativo y débil, y el espacio solo es periferia víctima del centro.

En el siguiente estudio sobre *El año del elefante* veremos como Laylà Abū Zayd plantea el espacio desde la percepción de Zahra y desde otro punto de vista.



## 6. *El año del elefante* (1983) de Laylā Abū Zayd.

### 6.1. Estudio del espacio en la escritura femenina. Nociones generales. La crítica feminista.

Antes de analizar desde el punto de vista el espacio en *El año del elefante* prefiero estudiar algunas características de la escritura de la mujer a la luz de la teoría feminista en el mundo árabe en general y marroquí en concreto.

En primer lugar, es importante hacer una breve exposición sobre la crítica literaria feminista en Occidente y en el mundo árabe para destacar las diferencias y las similitudes. Y ambos han influido sobre la escritura de la mujer en Marruecos.

En un principio el discurso feminista, desde sus comienzos en el mundo occidental a finales de los años sesenta, representa la crítica más radical de toda una tradición de pensamiento que se somete al poder establecido y a lo que Derrida llamó “el logocentrismo” de la metafísica occidental. Este discurso se apoya en

“el análisis interdisciplinario, partiendo "de una variedad de marcos interpretativos que incluye orientaciones tan divergentes como la dialogía de M. Bajtin, la deconstrucción, la hermenéutica, las tradiciones formalistas y semióticas, el neofreudismo, los estudios del discurso del poder y sobre el cuerpo (M. Foucault sobre todo), la deconstrucción de Jaques Derrida, las sugerencias interpretativas de Paul de Man y los estudios culturales”<sup>666</sup>.

Esta nueva crítica ha servido para interrogar y valorar las perspectivas tradicionales y reformular la tarea crítica e interpretativa.

El objetivo principal de destacar la teoría feminista es que ha tenido un eco importante a la hora de definir el mismo concepto de "escritura de la mujer". Desde esa perspectiva, el discurso de la mujer se establece como identidad consciente de sí. Es especialmente significativo que el feminismo se haya mostrado como una práctica que aspira crear un punto de vista crítico sobre las concreciones sociales y culturales del

---

<sup>666</sup> ZAVALA, Iris M, “Las formas y funciones de una teoría crítica feminista, feminismo dialógico” *Breve historia feminista de la literatura española en lengua castellana. Teoría feminista discurso y diferencia*. Madrid: Anthropos. 1993, 29.

discurso literario. De una parte, marca específicamente la escritura como una característica donde la mujer deja una huella y una voz propia, con el fin de historizar.

“(...) Historizar significa ubicar cada una de esas concreciones socioculturales en el interior de una red de prácticas interconectadas e interactuantes que funcionan en un específico punto en el tiempo y en el espacio”<sup>667</sup>.

Por otra parte, la teoría feminista critica al hombre que históricamente se ha apoderado y controlado el mundo en que vive y deslegitima “la pretensión que dicho hombre asumía de hablar en nombre de la humanidad”<sup>668</sup>. De este modo la teoría crítica feminista subraya y denuncia la ausencia de la mujer en el espacio y tiempo como sujeto histórico y como ser humano.

Desde una perspectiva de género, la mujer tiene una situación en el espacio de inclusión y exclusión. Es decir, permanece en el espacio privado en la vida de los hombres y se la identifica con la naturaleza y, al mismo tiempo, está excluida de la vida pública y de la esfera de la cultura. Giulia Colaizzi utiliza y comenta un texto de Italo Calvino, como metáfora de esta situación de simultánea inclusión/ exclusión de las mujeres.

“En *Le città invisibili* Italo Calvino narra la fundación de la ciudad de Zobeide. La ciudad fue construida por hombres que en una noche habían tenido un sueño acerca de una mujer que corría desnuda por una ciudad, Una mujer de cabellos largos a la que ellos veían desde atrás y a la que siguieron . En esa búsqueda los hombres se habían perdido sin poder alcanzar a la mujer; lo único que consiguieron fue encontrarse unos a otros. Entonces decidieron construir una ciudad como la que habían visto en su sueño (...) Zobeide, la ciudad donde los hombres vivieron desde entonces, olvidando incluso la misma existencia de la mujer (..) es decir la ausencia de la mujer como sujeto histórico.” <sup>669</sup>

El texto de Italo Calvino citado por Colaizzi sostiene, a través de la metáfora de la ciudad de Zobeide, que la mujer es deseada en los sueños de los hombres, pero está

---

<sup>667</sup> COLAIZZI, Giulia, “Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate”, en *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra, 1990, 14.

<sup>668</sup> COLAIZZI, “Feminismo y teoría del discurso”, 15.

<sup>669</sup> COLAIZZI, “Feminismo y teoría del discurso”, 15.

ausente en el espacio y en el tiempo. No existe en el espacio de la ciudad, porque solo existen ellos. Es decir, la mujer no existe como sujeto histórico y como ser humano.

Asimismo, la situación de la mujer en el espacio y tiempo se plantea como problemática desde el momento en que no se le garantiza ningún lugar dentro de un sistema basado en su exclusión histórica y en su invisibilidad. Este tema fundamental que plantea la teoría feminista es uno de los temas centrales la novela *El año del elefante* de Laylā AbūZayd, objeto de mi análisis en este apartado. Es un tema que tiene en común el feminismo árabe y occidental, es decir, la ausencia de la mujer, como sujeto histórico, en el espacio de la ciudad que el feminismo tanto occidental como árabe denuncian. La reivindicación, entre otras, de un espacio para la mujer es lo que se refleja en la literatura feminista.

¿Cómo la literatura escrita por mujeres reconstruye la identidad de la mujer en el espacio y tiempo?

En primer lugar la crítica literaria feminista pone de manifiesto que “el lenguaje y el pensamiento, estructurados como masculinos, se han impuesto en nuestra sociedad y nuestra cultura”<sup>670</sup>. Por eso esta corriente crítica nombra la diferencia y las características desde el “yo” femenino. El “yo” como garante esta vez en femenino de la función atributiva y asertiva del lenguaje”<sup>671</sup>.

Desde esta situación la mujer intenta situarse en el lenguaje planteando la pregunta: ¿Quién soy yo, quién es soy “yo” en tanto que sujeto del feminismo?, ¿cómo pensarlo, cómo constituirlo, sin reproducir oposiciones binarias o teorías esencialistas de alcance supuestamente universal?<sup>672</sup>

Desde ese contexto, para Colaizzi,

“el feminismo es teoría del discurso, es decir, histórico, político de lo que llamamos realidad, de su carácter de construcción y producto, al mismo tiempo, un intento consciente de participar en el debate epistemológico para determinar una transformación en las estructuras sociales y culturales de la

---

<sup>670</sup> CALEFATO, Patrizia. “Génesis del sentido y horizonte de lo femenino” en *Feminismo y teoría del discurso*, Cátedra, 1990, 111.

<sup>671</sup> CALEFATO, “Génesis del sentido y horizonte de lo femenino”, 112.

<sup>672</sup> CALEFATO, “Génesis del sentido y horizonte de lo femenino”, 20.



sociedad hacia la utopía de un mundo donde la exclusión, explotación y opresión no sean un paradigma normativo”.<sup>673</sup>

Para reconstruir la identidad de la mujer, fragmentada a través de la historia, el discurso feminista e incluso de la narrativa, se interesa primordialmente por la narración de la experiencia de las mujeres desde su ser sexual, “ (...) esto significa que para historizar esta construcción debemos hacerlo desde una posición completamente inscrita en ella”<sup>674</sup>. El motivo de esta postura reside en que en otro tiempo la disciplina de la historia rechazaba la idea misma de una historia de mujeres, pero recientemente esta se ha ido acostumbrando al trabajo que cuenta la historia de la exclusión de las mujeres, e incluso sus éxitos.<sup>675</sup> En otras palabras, el pensamiento feminista critica a los historiadores porque sostiene la idea de que la historia no era tanto lo que se escribía o decía, sino cómo se escribía y se decía. Lo que conlleva que el discurso feminista no sólo critica la historia manipulada al excluir a las mujeres y sus éxitos, sino también la historia de la gente sencilla.

En otro orden de cosas, Elena Beltrán hace hincapié sobre la falacia de la situación de las mujeres en las leyes y en las constituciones de los Estados.<sup>676</sup>

En la literatura y en la narrativa la escritura de la mujer funciona como un discurso que pretende criticar y cambiar el estatus de la mujer en las leyes y constituciones de los Estados. En *El año del elefante*, Layla Abū Zayd critica esta situación. La frase “Ya te llegarán tus papeles y lo que la ley te concede”<sup>677</sup> se repite catorce veces en la novela, para demostrar la fragilidad y la debilidad de la mujer ante la ley del divorcio en el Marruecos de la posindependencia. Zahra se divorcia apenas su marido pronuncia la palabra “divorcio”, y en consecuencia el personaje femenino se encuentra sin protección material y social. La narradora lo cuenta en un discurso que

---

<sup>673</sup> COLAIZZI, “Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate”, 20.

<sup>674</sup> COLAIZZI, “Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate”, 36

<sup>675</sup> COLAIZZI, “Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate”, 36.

<sup>676</sup> Elena BELTRÁN dice a este respecto: “La aspiración a una ciudadanía plena por parte de las mujeres está claramente inmersa en el ámbito jurídico. En una buena medida la definición de la ciudadanía consiste en la articulación de unos derechos y unos deberes que tienen su plasmación en las constituciones y leyes de los Estados y la búsqueda de igualdad ha tenido siempre como uno de sus prioritarios la inclusión en la ley de lo que daba por su puesto que estaba fuera, es decir, las mujeres.” BELTRÁN, E., “Justicia, democracia y ciudadanía: las vías hacia la igualdad”, en *Feminismos debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, 229.

nace del “yo” de Zahra, que transmite injusticia, dolor histórico y existencial. “Lo que otorga la ley”. ¿Y eso cuánto es? ¿Los gastos para cien días?”<sup>678</sup>.

La visión de Layla Abū Zayd nace de ser consciente y preocuparse por la situación de la mujer social y jurídicamente. Y reflexiona sobre el futuro de las mujeres en Marruecos.

“Me quedé observando a aquellas chiquillas. Su felicidad resultaba extraña. Eran lo mismo que había sido hace cuatro lustros. Si supiéramos lo que en la vida nos espera, nos pasaríamos la niñez disfrutando sin freno de esa época de nuestra existencia. A mí me daba pena pensar en lo que el provenir podía reservar para aquellas criaturas”<sup>679</sup>.

Layla Abū Zayd cuenta desde un punto de vista literario la historia de las mujeres, como la historia de *Rahma*, la vecina judía del callejón y de su hija, la historia de la madre de Zahra y la historia de la ex mujer del Doctor Bernard, que al mejorar este de posición, se divorcia de ella, su primera mujer, con la que había vivido veinte años. La narradora parte de la idea de que en todas las sociedades las mujeres han tenido que luchar para mejorar su situación humana y social. La narradora, cuando cuenta la historia de Zahra, lo hace desde una perspectiva de género que incluye a todas las mujeres, considerándolas como seres humanos ante todo. La narradora expresa su opinión respecto de la historia de la ex-mujer del doctor Bernard:

“¡Cuánto nos parecemos todas las personas! ¡Y qué bien comprendo a aquella mujer! Nadie como yo podía comprenderla mejor”<sup>680</sup>.

La novela de Layla Abū Zayd quiere presentar la realidad de las mujeres a través de la descripción de la identidad perdida de Zahra en una sociedad patriarcal y que además ha sufrido las consecuencias del colonialismo. Menciono el colonialismo en este contexto porque, desde el punto de vista de los estudios de la mujer, se ha señalado

---

<sup>678</sup> ABUZEYD, Leila, *El año del elefante*, traducción del árabe de Pablo García Suárez, Jaén: Alcalá Real, 2008, 25.

<sup>679</sup> ABUZEYD, *El año del elefante*, 25.

<sup>680</sup> ABUZEYD, *El año del elefante*, 110.

con frecuencia cómo el colonialismo ha empeorado notablemente la situación de la mujer”<sup>681</sup>.

La importancia de la crítica literaria feminista es que ha ayudado a recobrar la palabra no dicha y a desvelar los usos lingüísticos ideológicos de los discursos que dificultan la situación de las mujeres en sociedades que todavía tienen estructuras patriarcales.

En relación con la temática del espacio, para las mujeres la ciudad es un espacio de exclusión, como hemos mencionado antes al destacar la metáfora de la ciudad de Zobeide en el discurso feminista. Sin embargo, la gran ciudad es un espacio deseado por la mujer, para realizarse y enfrentarse a los obstáculos de la vida. Podemos decir, que la ciudad para la mujer es un espacio de odio y de amor. No debemos olvidar tampoco que la narrativa de la mujer árabe sobre el espacio, como, por ejemplo, en Laylā Abū Zayd y Laylā Bal‘abakkī, denuncia que el papel de la mujer es escaso en las instituciones de la ciudad y en la cultura y las leyes.

“De igual forma, la mujer como ser histórico, como identidad humana, no está reconocida en el contexto de las culturas patriarcales. Rosa Rossi sostiene que “Ida Magali habla de la “mujer” como “palabra de las palabras”, signo de comunicación entre varones, fundamento de pactos y instituciones. Es decir, para mostrar que la “mujer” funciona en el discurso patriarcal como símbolo de “otra cosa”; Instrumentos y códigos”<sup>682</sup>.

Desde un nivel diferente, quiero subrayar que en algunos ámbitos de las sociedades modernas, como la burguesa, se naturaliza la subordinación de la mujer. Iris Zavala en este aspecto sostiene que “Foucault nos abre el camino hacia el análisis de los esencialismos de la sociedad burguesa, que “naturalizan” la subordinación de la mujer, pero asimismo la marginación de otras etnias y clases sociales”.<sup>683</sup>

---

<sup>681</sup> Véase VIEITEZ, M<sup>a</sup> Soledad, “Miradas antropológicas al género”, en *Miradas desde la perspectiva de género: estudios de las mujeres*, Madrid: Narcea, 2005, 63-75, que cita a Mona Etienne y Eleonor B. Leacock, *Woman and Colonization* (1980).

<sup>682</sup> ROSSI, Rosa, “La “mujer” y la “diferencia sexual”, *Breve historia feminista de literatura española en lengua Castellana. Teoría feminista discurso y diferencia*. Madrid: Anthropos, 1993, 22.

<sup>683</sup> ZAVALA, Iris, “Las formas y funciones de una crítica feminista. Feminismo dialógico”, *Breve historia feminista*, 50.

En esta breve exposición de algunos aspectos de la teoría feminista he intentado abordar los temas que han influido en la literatura y en particular, en la narrativa, como son el lenguaje, la exclusión de la mujer como sujeto del espacio y del tiempo histórico, la reconstrucción de la identidad femenina desde la historia individual, que implica la historia colectiva de todas las mujeres desde el discurso que nombra la diferencia y las características desde el “yo” femenino. Son temas comunes del discurso feminista tanto en Occidente como en los países árabes. Sin embargo, el discurso sobre la mujer en la literatura árabe tiene su particularidad cultural e histórica.

## 6.2. El discurso feminista en el mundo árabe.

### 6.2.1. El discurso del renacimiento árabe (*Nahḍa*) sobre la mujer.

Rašīda Ben Mas‘ūd sostiene, en su libro *Al-mar’a wa-l-kitāba*, que la cuestión de la mujer árabe es, en primer lugar, una cuestión cultural y que se refleja en la relación con el Otro, con Occidente.

“La cuestión de la mujer forma parte de la problemática de la *Nahḍa* en general, y dentro de la ecuación de ‘Abd Allāh al-‘Arwī, que muestra que una cuestión cultural se precisa en la relación con el Otro, es decir, la consciencia de la realidad trágica que vive la mujer árabe se siente cuando el individuo árabe mira su realidad y su cara en el espejo de Occidente”<sup>684</sup>.

Rašīda Benmas‘ūd cuando habla de la liberación de la mujer occidental la asocia con la época de la Ilustración y la Revolución Francesa, con el lema "Fraternidad, Solidaridad, Igualdad", y cuando la burguesía subió al poder gracias a la extensión colonial.

El primer contacto del mundo árabe con Occidente tuvo lugar durante la expedición de Bonaparte en Egipto. Rašīda Ben Mas‘ūd defiende que la sensibilización

---

<sup>684</sup> BENMAS‘ŪD, Rašīda, *Al-mar’a wa-l-kitāba, su’āl al-juṣūṣiyya: balāgat al-ijtilāf*, Casablanca: Ifrīqiā al-Šarq, 1994, 22.

árabe a la cuestión de la mujer se enriquece cuando se descubre la realidad de la mujer occidental en las misiones culturales a Francia. Esto se materializa en la descripción de Rifā‘at al-Ṭaḥṭāwī de su viaje a París cuando era estudiante de la universidad egipcia Al-Azhar. En su relato, el estudiante viajero expresó su fascinación por la mujer occidental de esta forma:

“París es el paraíso de las mujeres porque tienen el privilegio de ser ricas y guapas. Los hombres tanto unos como otros son esclavos de ellas. (...) En París, si se trata de una bella dama, el cochero anima a los caballos con gran energía para llevarla a su destino lo mas rápido posible”<sup>685</sup>.

Se nota la fascinación por Occidente en el texto de al-Ṭaḥṭāwī, en especial por el trato que reciben las bellas damas. En mi opinión, la percepción del trato de la mujer en Occidente se hace desde el exterior. Al-Ṭaḥṭāwī no conoció a fondo la sociedad para ver que también la mujer occidental sufría el patriarcado y una situación inquietante en aquel tiempo.

En la ciudad occidental, la clase social urbana masculina entendida como burguesía trataba de forma diferente a la mujer, pero esto no significa una liberación efectiva de la mujer, sino que hay unos protocolos que inventó la burguesía para el espacio ciudadano. Y eso explica que las feministas occidentales, como Virginia Woolf, critiquen el espacio de la ciudad occidental incluso en el siglo XX, cien años después de la visita de al- Ṭaḥṭāwī a París. Woolf escribe en 1929:

“(...) Un caballero disgustado, plateado, amable, que en voz queda sintió comunicarme, haciéndome señal de retroceder, que no se admite a las señoras en la biblioteca más que acompañadas de un “fellow” o provistas de una carta de presentación”<sup>686</sup>.

Woolf en este texto muestra la postura de las instituciones de la ciudad hacía las mujeres y, sobre todo, en un espacio tan importante como es la biblioteca.

---

<sup>685</sup> Citado por BENMAS‘ŪD, Rašīda *Al-Mar’a wa-l-kitāba*, 22-23.

<sup>686</sup> WOOLF, Virginia, *Habitación propia*, Traducción del inglés por Laura Pujol, Barcelona: Seix Barral, 2005, 15.

Aún así Rašīda Benmas‘ūd defiende que Rifā‘at al-Ṭaḥṭāwī se sintió fascinado por la ciudad occidental y sus instituciones, que animan el progreso de la mujer, sobre todo en la enseñanza. Al-Ṭaḥṭāwī al estar en contacto con la civilización occidental animó a reivindicar la enseñanza de la mujer.

“La llamada a la liberación de la mujer en su primera etapa trata el problema de la mujer, tratada como ser inferior, para considerarla como ser humano, y insistimos en que la consciencia de la liberación femenina se debe primero a los esfuerzos de los líderes de la Nahḍa, antes que las mujeres tomasen las riendas de su liberación. A través del contacto con Occidente Rifā‘at al-Ṭaḥṭāwī, Aḥmad Fāris al-Šidyāq, Muḥammad ‘Abduh y Qāsim Amīn son conscientes del problema de la liberación de la mujer”<sup>687</sup>.

Lo fundamental en el discurso de los líderes del renacimiento árabe (*Nahḍa*) es que proponen que la emancipación de la mujer empieza por la enseñanza. Estos temas se reflejan en los libros de al-Ṭaḥṭāwī, *Tajlīs al-ibrīz ilā taljīs Bārīz* y *Al-Muršid al-amīn li-l-banāt wa-l-banīn*. Al-Ṭaḥṭāwī defiende en los dos libros que el Islam no discrimina entre hombre y mujer en el aprendizaje.

Para Qāsim Amīn la cuestión de la mujer adquiere una importancia especial. Amīn defiende en sus libros la enseñanza de la mujer y la necesidad de la conquista del mundo exterior.

“Se considera *Taḥrīr al-mar‘a* y *Al-Mar‘a al-ḡadīda* dos libros que han marcado un discurso revolucionario en su tiempo y que sigue siéndolo. Porque el discurso de Amīn defiende temas que son muy sensibles en su época, como la no necesidad del velo y la importancia de que la mujer conquiste el espacio exterior para trabajar”<sup>688</sup>.

Amīn era consciente que la liberación de la mujer empieza por el espacio privado, lugar donde la mujer permaneció durante siglos.

---

<sup>687</sup> BENMAS‘ŪD, *Al-mar‘a wa-l-kitāba*, 25.

<sup>688</sup> BENMAS‘ŪD, *Al-Mar‘a wa-l-kitāba*, 30.

“La reforma de *la umma* (comunidad) no es posible si no se reforma el espacio privado (la casa) donde la mujer permanece y lo gestiona, porque si se reforma el espacio interior, se puede reformar la mujer y la sociedad. (...) Asimismo, reformar el mundo interior ayuda a las mujeres a educar a hombres que pueden ser eficaces en la sociedad y contribuye a ser iguales en las sociedades modernas y eso es posible solo si educamos a hombres y a mujeres en una educación basada en el diálogo, para que ambos compartan al mismo tiempo esperanzas y sufrimiento”<sup>689</sup>.

Qāsim Amīn representa el inicio del discurso sobre algunos aspectos de la liberación de la mujer en el mundo árabe. Amīn, como al-Ṭaḥṭāwī, defiende que el Islam como religión no está contra el progreso de la mujer. Con esta afirmación buscaba, al mismo tiempo, contradecir algunos discursos occidentales.<sup>690</sup> Como comenta Nieves Paradela:

“(...) se parte de la constatación de la decadencia indudable de la sociedad árabo-islámica ya que la verdadera razón está en las falsas lecturas del mensaje coránico hechas por un tradicionalismo interpretativo secular, a lo que cabría añadir la sucesión de gobiernos despóticos (turcos o no turcos) interesados en mantener a sus súbitos en un estado de dependencia coerción”<sup>691</sup>.

Lo que hay que destacar es que Qāsim Amīn consideró la cuestión de la mujer como un tema central en el proyecto del renacimiento árabe. No obstante, el discurso de Amīn está en contra del discurso orientalista que sostiene que la problemática de la mujer en el mundo árabe tiene raíces en la decadencia del Islam. El discurso árabe sobre la emancipación de la mujer no critica la religión como obstáculo, y eso marca su diferencia respecto del discurso occidental. En ese contexto, el discurso de Laylā Abū

---

<sup>689</sup> BENMAS‘ŪD, *Al-Mar‘a wa-l-kitāba*, 30.

<sup>689</sup> QĀSIM, Amīn, *Al-Mar‘a al-yādīda*, Edición de al-Ma‘ārif. 1900, 211. Citado por BENMAS‘UD, *Al-Mar‘a wa al-kitaba*, 28.

<sup>690</sup> Rašīda Benmas‘ūd reconoce que Qāsim Amīn ha recibido la influencia de la civilización occidental y de las ideas del socialismo. Pero, para cuando regresa a Egipto en 1893, había leído el libro *Egipto y los egipcios*, de D’Harcourt, y esa lectura fue uno de los motivos por los que Qāsim se lanzó a defender el Islam, para argumentar que es una religión que no impide la emancipación de la mujer. Qāsim Amīn explica que el problema no está en el Islam en sí, sino en la ignorancia y la mala práctica de la religión musulmana. En *al-mar‘a wa-l-kitāba*, 27.

<sup>691</sup> PARADELA, Nieves. “Nuevas cuestiones sobre el discurso feminista árabe”. En *El Magreb y Europa: literatura y traducción*. Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha. Cuenca 1999, 26.

Zayd en *El Año del elefante* defiende el Islam a través de la figura del personaje del alfaquí del morabito, que muestra una religión pacífica y tolerante con las mujeres. De igual modo, Laylā Abū Zayd presenta la religión como una dimensión espiritual que ayuda a Zahra la protagonista a liberarse de sus rencores y preocupaciones para enfrentarse sola a la vida en un espacio y tiempo lleno de dificultades y obstáculos.

Otro punto es que el discurso del renacimiento árabe entra en otra etapa cuando las mujeres expresan un discurso propio. Es decir, toman en sus manos el problema de la mujer y feminizan el discurso en varios aspectos. ‘Ā’iṣa al-Taymūriyya, Mayy Ziyāda, Nabawiyya Mustafā, Labība Hāšim, han elaborado un discurso literario que defiende la emancipación de la mujer en el mundo árabe. Otras, como Malak Ḥifnī Nāṣif, Hudā Ša‘rāwī y Munīra Tābit, tratan en su discurso de temas jurídicos.

## 6.2.2. El discurso feminista en Marruecos.

Rašīda Benmas‘ūd sostiene que en Egipto, los líderes del renacimiento defendieron la enseñanza de las mujeres, mientras que en Marruecos

“La enseñanza en los tiempos del protectorado dependía de instituciones tradicionales, sus centros principales eran, las mezquitas, y las escuelas coránicas, además de otras instituciones religiosas, como las zagüías, y la universidad de al-Qarawiyyīn. En la misma época, Oriente vivía un proceso que generó un renacimiento reformista moderno. En cambio en Marruecos la escuela no se modernizó en la época del protectorado y la universidad de al-Qarawiyyīn estaba vigilada por las fuerzas del gobierno marroquí”<sup>692</sup>.

El texto de Benmas‘ūd apunta que el proceso de la modernización de la enseñanza en Marruecos fue más lento que en Oriente, y esta situación influyó negativamente sobre la situación de la mujer en Marruecos.

En 1999 Rašīda Benmas‘ūd decía:

---

<sup>692</sup> BENMAS‘ŪD, *Al-Mar’a wa -l-kitāba*, 43-44.



“Como ya se sabe, la condición de la mujer en Marruecos es igual a la de los países en vías de desarrollo, su rol es secundario y gasta su energía en las labores de casa (...) Esta realidad discriminatoria aleja la mujer del espacio cultural y político y anula su talento reduciéndola al estadio de animal doméstico”<sup>693</sup>.

Como puede verse, el discurso de Benmas‘ūd denuncia la situación de la mujer que todavía permanece en el espacio privado de la casa. En Marruecos era difícil que la mujer conquistase el espacio exterior, como en el caso de Oriente, y en especial en Egipto<sup>694</sup>. La escuela como institución moderna se desarrolló en Egipto, en cambio en Marruecos la enseñanza tardó en modernizarse porque se impartía dentro de instituciones tradicionales hasta la época del protectorado, cosa que dificultó el acceso de la mujer a la enseñanza antes y en los primeros tiempos de la independencia.

Esta situación explica que tanto la enseñanza tradicional como la moderna sólo estaba al alcance de los hombres antes de la independencia, mientras que a la mujer se la obligaba a quedarse en casa, excepto en casos muy concretos, lo que contribuía a la discriminación de la mujer en la enseñanza en Marruecos. De esta forma el hombre alcanza el poder político e intelectual y se excluye a la mujer de la historia. Ben Mas‘ūd va más allá, pues denuncia que

El hombre ha privado a la mujer de la conquista del espacio exterior, como la institución de la enseñanza, que le posibilitaría adquirir una conciencia de su condición como ser humano. Esto explica que la historia solo se escribe en el nombre del hombre. (...) Que el hombre excluya a la mujer de la civilización y la ciudadanía se considera como un acto bárbaro, salvaje (...) Esta exclusión representa una realidad cruel en las diferentes civilizaciones, como las de China, el mundo islámico, la Europa cristiana, o el mundo de la burguesía, etc.”<sup>695</sup>

En Marruecos en particular, el tema de la exclusión de la mujer de la historia y del espacio exterior tiene su raíz en el pasado. En los años treinta, el Movimiento

---

<sup>693</sup> BENMAS‘ŪD, *Al-Mar’a wa-l-kitāba*. 42.

<sup>694</sup> He escogido Egipto como país representativo del mundo árabe oriental, sin pretender descartar la importancia de otros, como Siria, Líbano y otros.

<sup>695</sup> BENMAS‘ŪD, *Al-Mar’a wa-l-kitāba*, 44.

Nacionalista (*al-Ḥaraka al-Waṭaniyya*), por motivos políticos exigió la apertura de más escuelas. Sin embargo, este logro solo lo aprovechó la clase privilegiada. En relación con la enseñanza de la mujer, la limitó a la educación primaria. El verdadero problema sobre la situación de la mujer, como ya hemos mencionado anteriormente en el análisis de *Dafannā al-māḍī*, es que el Movimiento Nacionalista (*al-Ḥaraka al-Waṭaniyya*) no ha integrado la mujer como miembro dinámico en la sociedad. Es importante destacar que la Nahḍa en Egipto ha tenido líderes femeninos y masculinos para defender la cuestión de la mujer, para facilitar su liberación y su participación en la sociedad, mientras que en Marruecos el tema de la liberación de la mujer no se consideraba fundamental. Por estas razones, la cuestión de la mujer haya recibido un tratamiento negativo en el Marruecos recién independizado, lo que explica que la situación social de la mujer después de la independencia haya sido muy mala en relación a su estatus jurídico y cultural. Layla Abū Zayd recrea este tema en la ficción, cuando muestra como Zahra, al divorciarse después de la independencia, se encuentra en una situación débil en todos los aspectos. Zahra apenas sabía leer y escribir y aprendió por su cuenta. Como dice la narradora:

“Tras aquel episodio, ella y yo nos dedicamos a promover huelgas. También, recolectábamos donativos y aprendimos a leer y a escribir”<sup>696</sup>.

La protagonista de *El año del elefante* representa a muchas mujeres de la clase popular que han luchado por la independencia y luego se han encontrado sin preparación y sin apoyo al ser repudiadas por sus maridos. En un diálogo entre Zahra y el alfaquí,

“-¿Y qué vas a hacer allí si no tienes estudios?

-Pues tengo un importantísimo diploma de la campaña de alfabetización.

¿No le había advertido a usted de semejante logro?”,

la narradora (Laylā Abū Zayd) apunta, no sin ironía, que la mujer no ha tenido las mismas oportunidades que el hombre para estudiar y prepararse y por eso ha quedado

---

<sup>696</sup>ABUZEYD, *El año*, 62.

excluida del espacio y del tiempo del Marruecos poscolonial. En cambio, su marido ha subido en la escala política y social.

### 6.2.3. El discurso de la crisis sobre la mujer en el mundo árabe.

Naṣr Ḥāmid Abū Zayd sostiene que el discurso sobre la mujer en el mundo árabe contemporáneo es un discurso confesional y racista. Este estudioso afirma que tanto el discurso religioso como el discurso dominante en los medios de comunicación y en el seno de la clase popular, y hasta el discurso que defiende los principios de igualdad y la participación, implican una dominación del hombre sobre la mujer.<sup>697</sup> Desde una perspectiva sociopolítica, Naṣr Ḥāmid Abū Zayd sostiene que el discurso sobre la mujer en el mundo árabe ha ido a peor por la situación socio-histórica y política. Abū Zayd señala que después de la derrota de junio de 1967 la identidad masculina árabe sufre heridas profundas. En lugar de enfrentarse a la situación, se ha refugiado en el pasado y en el sentimiento de su virilidad aunque de manera fantasiosa. Al nivel político, el mundo árabe se alejó de un proyecto de unidad. A nivel social, el tribalismo sustituyó al nacionalismo árabe y actualmente la religión ocupa el lugar de la nación. Israel provoca y hace lo que le apetece en Oriente medio. Estados Unidos lidera el nuevo orden mundial. De ahí que el mundo árabe se sienta perdido y sin esperanza, tras ver herida su identidad<sup>698</sup>.

Naṣr Abū Zayd defiende la idea de que cuando el espacio y el tiempo están en crisis, la situación de la mujer y su estatus social, jurídico y humano empeora. Este estudioso explica que el hombre árabe se siente indignado y herido en su orgullo con motivo de las continuas derrotas y la imposibilidad de enfrentarse a ellas. A consecuencia de ello, el hombre herido se vuelve violento y autoritario con la mujer. En el nivel del discurso, Naṣr Ḥāmid Abū Zayd piensa que la derrota de 1967 ha provocado un retroceso en todos los logros que se habían realizado en la historia árabe moderna, y del discurso de la *Nahḍa* se ha pasado a un discurso de la crisis.

Pero la derrota de 1967 fue solo el principio. Según Naṣr Ḥāmid Abū Zayd, ha habido otras derrotas, como el acuerdo de Camp David, entre Egipto y Israel, la

---

<sup>697</sup> ABŪ ZAYD, Naṣr Ḥāmid, *Dawā'ir al-jawf, qirā'a fī jītāb al-mar'a*, Casablanca: al-Markaz al-Taḳāfī al-'Arabī, 29.

<sup>698</sup> ABŪ ZAYD, Naṣr Ḥāmid, *Dawā'ir al-jawf*, 38.

invasión de Beirut, la guerra del Golfo, etc. Esta situación produce un discurso autoritario, por consiguiente desaparece el diálogo social, y se produce la doble discriminación del hombre y de la mujer.<sup>699</sup>

Otros pensadores árabes se detenido en esta crisis del mundo árabe, que, como en el caso de Fatima Mernissi, representan metafóricamente con la imagen de una ciudad herida, así percibida en la memoria moderna de hombres y mujeres. Mernissi, precisamente, pone como ejemplo, a Bagdad<sup>700</sup>, símbolo de civilización desde la antigüedad, ahora débil, desnuda y sin fronteras en la guerra del Golfo. Fatema Mernissi relaciona la situación de la ciudad árabe con la cuestión de la mujer:

¿Cómo una mujer árabe puede seguir planteando al grupo su problema, que es el *hiyab*, sinónimo de *hudud* cósmico, y exigir renegociar nuevas fronteras para los sexos, cuando ese grupo se siente débil y desnudo en un mundo en el que las bombas con furia apasionada se abaten sobre Bagdad?”<sup>701</sup>.

Una ciudad insegura, inestable, porque es objetivo de las potencias occidentales, que se envanecen con su "victoria" sobre ella en la imagen que describe Mernissi:

“(...) los viejos generales con quepis y medallas, idénticos a los del ejército colonial, que contaban con orgullo las toneladas de bombas que arrojaban sobre Bagdad”<sup>702</sup>.

Mernissi añade:

“¿Quién de entre nosotros es capaz de imaginar una ciudad de la paz sin fronteras, sin separaciones, sin *hudud*, sin muralla, sin *hiyab*? (...) Esta guerra ha probado que las ciudades árabes, al igual que la actual Bagdad, pueden

---

<sup>699</sup> ABŪ ZAYD, Naṣr Ḥāmid, *Dawā'r al-jawf*, 181.

<sup>700</sup> Mernissi en su libro *El miedo a la modernidad*, hablando de la destrucción de la ciudad árabe, pone como ejemplo Bagdad, en la guerra del Golfo, lugar de terror, mientras que en el pasado musulmán fue una ciudad próspera, un símbolo de la paz, y comenta: “(...) Bagdad que fue fundada en el siglo II de la hégira (s. VIII d. C) se llamó *Madīnat as-Salam*, la ciudad de la paz, con el fin de rememorar en la tierra el recuerdo del paraíso cósmico”. En *El miedo a la modernidad*. Traducida del francés por Inmaculada Jiménez Morell. Guadarrama (Madrid): Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2007, 16.

<sup>701</sup> MERNISSI, *El miedo*, 16.

<sup>702</sup> MERNISSI, *El miedo*, 14.

permitirse el lujo de todos sus fantasmas. Nuestras ciudades carecen de fronteras”<sup>703</sup>.

Es una buena imagen para mostrar como la crisis del mundo árabe con sus conflictos (situación de Palestina, la guerra de Irak y la sucesión de regímenes dictatoriales) influye negativamente sobre la emancipación de la mujer, y reproduce un discurso de la crisis sobre la mujer árabe en general.

#### 6.2.4. La escritura femenina tras la independencia.

El discurso feminista desde sus inicios está influenciado políticamente, tanto durante la *Nahḍa*, como por la cuestión de Palestina, o la situación de los países árabes en su reivindicación de la independencia. La mujer en todos los países árabes participó en la lucha por la independencia. El discurso de la mujer era consciente de que la prioridad era la liberación de su país. Malak Ḥifnī Nāṣif y Hudā Ša‘arāwī representan claramente dicho discurso en Egipto.

Rašīda Benmas‘ūd señala, en relación con la narrativa de la mujer, que en las primeras novelas escritas por mujeres predomina cierto deseo de experimentar y ejercitarse en el arte de escribir que percibimos como los cimientos del género, y cuyo inicio está vinculado al periodo de la independencia política. Independencia que a su vez servirá para liberar la voz reprimida de la mujer.<sup>704</sup>

Como dice Benmas‘ūd, en la época de la independencia la mujer empieza a escribir desde una óptica de género, la voz femenina empieza a tener un espacio para narrar sus preocupaciones y problemas. Benmas‘ūd sigue diciendo:

“(…) La literatura escrita por mujeres refleja la consciencia posible en el periodo de establecimiento de la novela, condicionado por la especificidad de la consciencia intelectual y literaria de unas escritoras, consciencia que se ha formado en el periodo de la lucha por la independencia política (..) Ello viene confirmado por una visión del mundo marcada por la enérgica protesta y

---

<sup>703</sup> MERNISSI, *El miedo*, 17.

<sup>704</sup> BENMASUD, Rachida, “La novela magrebí escrita por mujeres. Realismo sin márgenes”, en *El Magreb y Europa literatura y traducción*, Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla- La Mancha, 1999, 46.

condena del otro, ya sea familia o institución de enseñanza tradicional. Observamos así el predominio del discurso de la frustración y el del fracaso”<sup>705</sup>.

En efecto, la literatura escrita por autoras mujeres marroquíes manifiesta una conciencia de género que les permite criticar el orden establecido por las instituciones, la familia y la enseñanza tradicional que fomentan el patriarcado y que excluyen a la mujer.

Los dos nombres que suenan de manera excepcional en la narrativa femenina marroquí son Janāṭa Bennūna y Raḥīqat -al-Ṭabī‘a. Son, en efecto, la síntesis y el fruto y la vanguardia de la narrativa femenina en Marruecos. Otras escritoras de la generación anterior, como Amīna Allūh y Malīka al-Fāsī, también se incluyen en este fenómeno temprano, importante y significativo en varios niveles, pero, a pesar de todo, como dice Naḥīb al-‘Awfī,

“la escritura femenina en su primera etapa no ha considerado la escritura una cuestión primordial y continuada. Las novelistas han abandonado la escritura literaria apenas en sus primeros inicios”<sup>706</sup>.

Aunque Laylā Abū Zayd no se analiza en la obra de al-‘Awfī, se considera que esta novelista es una de las primeras que establece un discurso feminista desde el punto de vista poscolonial, y es la única de la primera generación de escritoras que no ha dejado de escribir.

#### 6.2.4.1. El discurso poscolonial sobre la mujer en Marruecos.

Laylā Abū Zayd, en *El año del elefante*, adopta un discurso feminista que critica radicalmente la situación de la mujer en el Marruecos poscolonial. Esta novelista muestra literariamente que en los inicios de la independencia la frustración de la mujer es notable debido a que, a pesar de su lucha junto al hombre, quedó excluida de los proyectos inmediatos. Como dice Moulay Rchid:

---

<sup>705</sup> BENMASUD, Rachida, “La novela magrebí escrita por mujeres”, 53.

<sup>706</sup> AL-‘AWFĪ, Naḥīb, *Muqārabat al-wāqi‘*, 252.

“On constate que malgré la participation de la femme à la lutte pour la libération nationale, le pouvoir politique reste entre les mains des hommes. Ce n’est certes pas une particularité du Maroc. Mais le phénomène revêt dans notre société une grande ampleur»<sup>707</sup>.

Moulay Rchid, en su tesis doctoral sobre la condición de la mujer en Marruecos, subraya la importancia de la participación de la mujer en la liberación de su país, y afirma:

« La femme marrocaïne a contribué à la lutte pour l’indépendance nationale. Dans ce combat héroïque, les femmes furent acceptées par les hommes.

La femme marocaine a participé à la résistance farouche et héroïque à l’occupation française dans les zones du Sud du Maroc. Elle a participé à ce devoir national qu’elle que fut d’ailleurs son origine sociale (...) Les noms des résistantes comme Touria Chaoui, Fatima al-Malquiya, Haddaouiya, Habiba Ammor, Fatna Bent Larbi et tant d’autres...vers les années 50 et surtout après l’exil du roi Mohamed V, qui furent au moins les égales des hommes dans la torture, le courage, la mort »<sup>708</sup>.

Todas estas mujeres que menciona Moulay Rchid en este fragmento, y que han participado en la resistencia con heroísmo y valor, son las que inspiran el personaje de Zahra, en *El año del elefante*. Zahra fue un miembro de la resistencia y ha arriesgado su vida por la independencia de su país. Este tema de la participación histórica en la lucha por la independencia se establece como un discurso en la narrativa, en concreto, para cuestionar no solo la exclusión de las mujeres en los países independizados, sino también la exclusión de la mayoría de la gente sencilla.

Laylà Abū Zayd, en Marruecos, y Ahlām Mustagānimī, en Argelia, narran con pesimismo la decepción de la mayoría de la gente, y reflejan las tensiones y las

---

<sup>707</sup> MOULAY RCHID, Abderrazak, *La condition de la femme au Maroc*, Préface de Jesn Deprez, Rabat: Editions de la Faculté des sciences juridiques, économiques, et sociales de Rabat, [1985 ?], 24.

<sup>708</sup> MOULAY RCHID, *La condition de la femme au Maroc*, 133.

comparaciones del antes y después de la independencia. Tanto en Argelia como en Marruecos, las dos novelistas clasifican a la gente en dos tipos. Por un lado, la gente que se ha sacrificado en la guerra de liberación y lo ha dado todo a Argelia y a Marruecos sin tener nada a cambio. Por otro lado, las personas que después de la independencia lo han tenido todo, pero no han ofrecido nada a sus países.

En general, las escritoras árabes han tratado la situación de sus países después de la independencia con profundidad y preocupación. En palabras de Buṭayna Ša‘abān,

"Laylā Abū Zayd y ‘Āliya Mamdūh, cada una en su estilo y por sus propios motivos, han dejado claro que la colonización no es el único enemigo que obstaculiza el progreso y la liberalización de las mujeres, sino que existen enemigos en el mismo país, y son los gobernantes. Es necesario revisar renovar y cambiar las relaciones sociales y los mecanismos políticos antes que las mujeres puedan soñar con un lugar respetable en la sociedad y en el futuro"<sup>709</sup>.

En la literatura poscolonial, la mujer y la gente sencilla cuestionan su lugar en la sociedad en la que viven. Han luchado con un afán noble y esperanzador, y, sin embargo, el resultado ha sido que unos se han aprovechado para vivir a costa de los sacrificios de otros.

Es más, en los países del Magreb, la burguesía y los representantes del poder han adoptado las mismas actitudes y comportamientos de los colonizadores, y los modelos y valores de la cultura occidental, aunque de una manera superficial. Denunciar esta situación hará de la novela un instrumento de lucha, como señala Anne Marie Nisbet:

« La colonisation avait introduit au Maghreb une nouvelle dialectique sociale et, comme l’explique Mohamed Arkoun: c’est d’abord sous la forme de la violence et de l’humanisme abstrait que la pensée arabe découvre une modernité forgée en dehors d’elle et, partiellement, à des dépens (...) La modernité matérielle s’était assortie d’une violence matérielle s’était d’une violence militaire et intellectuelle, les illusions perdues et la prise de

---

<sup>709</sup> ŠA‘BĀN, Buṭayna, 100 *‘Ām min al-riwāya al-nisā’iyya al-‘arabiyya*.s.l: Dār al-Ādāb, 1999, 194.



conscience des valeurs fausses qui conféraient à la réalité un sens désormais inacceptable, vont faire du roman un instrument de lutte ».<sup>710</sup>

La novela, pues, según Nisbet, es un instrumento para expresar las ilusiones perdidas y desvelar los valores falsos que se han heredado del colonialismo. Laylà Abū Zayd en su discurso novelístico poscolonial critica igualmente estos comportamientos. Y los denuncia a través de un diálogo entre Zahra y su marido:

-¿Qué pasa? ¿No te gusta que coma con las manos?- le pregunté-¿Y con qué demonios comíamos antes, cuando estábamos en Buchentuf? ¿La independencia es esto? ¿Y tampoco te gusta que me sienta con el servicio? Después de estar combatiendo el colonialismo en su nombre, ahora resulta que pensáis igualito que ellos.<sup>711</sup>

#### 6.2.4.2. El discurso poscolonial marcado por la decepción.

El discurso de la decepción caracteriza la narrativa de la primera generación del Marruecos poscolonial. Lo subraya Naṣīb al-‘Awfī:

“El tema principal de la narrativa es el “individuo” que ha luchado contra el colonialismo de manera feroz, y resulta indignante que este individuo apenas se salva de la injusticia del colonialismo, sufre la injusticia de los suyos, en forma de exclusión social”<sup>712</sup>.

Al-‘Awfī piensa que la independencia es un regalo envenenado para la sociedad marroquí. Este estudioso sostiene que lo que queda claro en el Marruecos poscolonial es que la independencia marca el final del colonialismo clásico y el principio de un nuevo colonialismo. Esto explica que Marruecos sea un país no solo dependiente de Francia, sino del Occidente imperialista<sup>713</sup>; no es independiente económicamente, y sigue

---

<sup>710</sup> NISBET, Anne Marie, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980, Présentations et fonctions*, Quebec: Naaman, 1982, 12.

<sup>711</sup> ABUZEYD, *El año*, 89.

<sup>712</sup> AL-‘AWFĪ, *Muqārabat al-wāqī ‘fī al-qīṣā al-magribiyya*, 201.

<sup>713</sup> AL-‘AWFĪ, *Muqārabat al-wāqī ‘fī al-qīṣā al-magribiyya*, 201.

simbólicamente como en los comportamientos de la burguesía marroquí, que sigue pendiente de Occidente en la economía y el estilo de vida. De ahí que surjan varias contradicciones.

“La ambición de poder a cualquier precio, el interés personal por encima del interés colectivo de hombres y mujeres. Y por fin, el Movimiento Nacionalista se quita la máscara, manifiesta sus intereses burgueses y rompe el pacto con el pueblo. Esto es el panorama de la nueva época del Marruecos de la independencia”<sup>714</sup>.

De nuevo en palabras de Anne Marie Nisbet:

« Les nouvelles structures socio-économiques, les valeurs véhiculées par la culture occidentale, introduites essentiellement par la « colonisation » française et espagnole (latine, patriarcale et modernisante) au Maroc, par le biais du verbe, du son, de l'écrit et l'image de la femme occidentale dans les pays (épouses d'officiers (..) infirmières, institutrices..) ont transformé les mentalités, et le genre de vie.(...) Le protectorat français a favorisé la ségrégation urbaine, développé le thème de la division arabe-berebère avec ses prolongements multiples, et opté par une politique élitiste »<sup>715</sup>.

Después de la independencia Marruecos se enfrenta a muchos problemas, como los mencionados por al-‘Awfi y Nisbet. Además se han mantenido estructuras tradicionales como el patriarcado. Aquí habría que recordar, como dice Lucía Guerra, que el patriarcado y el imperialismo son

"estructuras de poder basadas en la desposesión de un grupo y la consecuente formación de núcleos sociales fundados en la desigualdad, [que] ejercen formas de dominación que se materializan, tanto política y económicamente como en los procesos de representación y en el lenguaje mismo”<sup>716</sup>.

---

<sup>714</sup> AL-‘AWFI, *Muqārabat al-wāqī ‘fī al-qīṣā al-magribiyya*, 201.

<sup>715</sup> MOULAY RCHID, *La condition de la femme au Maroc*, 27.

<sup>716</sup> GUERRA-CUNINGHAM, Lucía, *Mujer y escritura, fundamentos teóricos de la crítica feminista*, 99.

No es un problema solo de los países árabes. En los países poscoloniales en general la cultura de la decepción y de la desilusión marca sus literaturas. Como dice Michael Hall:

“Webb describes similar sentiments expressed by many anglophone Africa writers on the eve ‘Uhuru’ ‘independence’ (*‘istiqlal’* in Arabic): ‘When the celebration drums throbbed and men and women wept with joy, dancing on this morning of Uhuru, expectations were high and doubts were stilled.’ But, as Webb adds, this initial joy and optimism was not to last long:

‘The immediate Independence period, then, was a time of great jubilation. In only what seems to be a paradox, it was (almost inevitably) also the beginning of disillusionment’”<sup>717</sup>.

En relación con las mujeres, después de las independencias de sus países, tuvieron que empezar desde cero para reconstruir su identidad y establecer un discurso con un lenguaje propio sobre su condición. Desde un punto de vista feminista, la invasión colonialista no había cambiado la situación de las mujeres a mejor:

“(…) la posesión de otro territorio/cultura implican, sin embargo, un punto de contacto en la coincidencia con respecto a una distribución de roles primarios basada en la desigualdad genérica. Tanto los colonizadores como los colonizados se regían por parámetros patriarcales que suponían una inherente y natural inferioridad de la mujer. Por lo tanto las mujeres sufrieron una doble colonización y estuvieron expuestas a la confrontación con una modalidad dual de dominación: la de su grupo colonizado y del colonizador. Fenómeno que implicó enfrentarse, también, con nuevos discursos e imaginarios acerca de *lo femenino*”.<sup>718</sup>

Laylà la Abū Zayd pertenece a la generación de la decepción.

La novela de Abū Zayd, se clasifica dentro de la literatura poscolonialista desde el punto de vista feminista. El discurso de esta novelista nace de una visión crítica de la

---

<sup>717</sup> HALL, Michael. “Leila Abouzeid’s Year of the elephant: A Post-colonial Reading”, *Women. A cultural Review*, 6:1 (1995), 75.

<sup>718</sup> GUERRA-CUNINGHAM, *Mujer y escritura*, 100.

situación de la mujer que sufre la subordinación, y esa visión crítica es lo que condujo a Laylā Abū Zayd y a otras novelistas árabes a investigar en la historia nacional de sus países y crear nuevas opiniones y conclusiones en la ficción.

En palabras de Buṭayna Ša‘abān:

"Novelistas como Ulfat al-Idlibī de Siria, Layla Abū Zayd de Marruecos, Aḥlām Mustagānimī de Argelia, ‘Ālia Mamduh de Iraq, Laylā al-‘Uṭmān de Kuwait, Raḍwā ‘Āšūr de Egipto, han planteado de nuevo temas sociales y políticos que se consideraban tabúes. En sus novelas han mostrado que los verdaderos problemas aún no se han solucionado porque han descubierto que el presente es un reflejo del pasado, como continuidad y consecuencia"<sup>719</sup>.

En otras palabras, estas novelistas han creado un discurso feminista nuevo que analiza las estrategias de descolonización y los discursos de resistencia anticolonialista. Este discurso novelístico pone de manifiesto que la independencia no ha cambiado nada a favor de la gente sencilla y a favor de las mujeres. Es más, ha sido una gran oportunidad para otros que han aprovechado para enriquecerse materialmente, olvidando los valores y las ilusiones que les habían unido en tiempos de la lucha para la independencia. La narradora de *El año del Elefante* lo denuncia claramente:

“¿Es que los tiempos de la lealtad y confianza habían quedado ya atrás? ¿De verdad se habían acabado? Ciertas actitudes empezaban a coger forma; también las insinuaciones. Ya sólo faltaban los hechos. Es cierto aquello de que pocas cosas hay tan expuestas al deterioro como los principios”<sup>720</sup>.

Laylā Abū Zayd examina la situación de la mujer desde varios aspectos. Desde el punto de vista político, subraya que el Marruecos por el que la mujer luchó con valentía y sacrificio, no le garantiza nada, sobre todo si se trata de una mujer divorciada como Zahra. Y es que espacio del poscolonialismo es el espacio de la frustración y de la pérdida.

En el siguiente diálogo con el alfaquí, Zahra, el personaje femenino de *El año del elefante*, critica la falta de oportunidades en su aldea.

---

<sup>719</sup> ŠA‘BĀN, 100 ‘ām, 187.

<sup>720</sup> ABUZEYD, *El año*, 79.

“(…) -Usted no logrará que dé mi brazo a torcer. Mi vida no pasa por esta aldea.

-Pero ésta es tu tierra.

-Una tierra que no me garantiza el pan no puede ser mi tierra”<sup>721</sup>.

Desde el punto de vista literario, lo que nos interesa en este estudio es el espacio del umbral y el cronotopo de la crisis, porque la mujer se asocia con este espacio, por su situación de exclusión.

#### 6.2.5. *Anā aḥyā* de Laylā Ba‘labakī como novela representativa de la crisis en la novela árabe.

En 1958, Laylā Ba‘labakī publica su novela *Anā aḥyā*. En ella nos presenta a Līnā, el personaje femenino rebelde contra la familia, contra la universidad, contra su jefe. Līnā Fayāḍ percibe en estos espacios un ambiente rígido, negativo y se siente como objeto. La narradora se enfrenta a umbrales que tiene que cruzar. El umbral del espacio de su jefe para conocer la naturaleza del trabajo que tiene que realizar. El umbral de la universidad para adquirir el conocimiento y practicar sus derechos. El umbral del café para encontrarse con Bahā’ y convencerse de su amor. Y podemos añadir otro umbral que persigue Līnā en sus sueños día y noche, es el umbral de la habitación de Bahā’ que nunca cruzó en la realidad. Sin embargo sueña en cruzar ese límite para satisfacer sus deseos sexuales reprimidos en búsqueda de comunicación y armonía.<sup>722</sup>

El cronotopo del umbral concentra la crisis de la situación de la mujer en el espacio y en el tiempo. La vivencia de Līnā en el espacio nace de una decisión propia. Primero su deseo de conquistar el espacio exterior, porque en la casa de su familia se aburre. Līnā vive plenamente su experiencia, que empieza desde el día que decidió cortar su cabello en la peluquería para desafiar su familia, hasta el día que intentó suicidarse, pero fracasó y volvió a casa. Līnā dice en primera persona:

---

<sup>722</sup> BARRĀDA, Muḥammad, “*Anā aḥyā* ba’da 35 sana: Ṣawt al- mar’a al- muqliq » *As ‘ilat al-riwāya as ‘ilat al naqd*, Casablanca: al Rābiṭa, 1996,179-180.

“ Siempre tengo que volver a casa, dormir en esta casa, donde deciden mi futuro”<sup>723</sup>.

Muḥammad Barrāda, en su análisis de *Anā ahyā*, apunta por un lado el valor artístico de la novela de Laylā Ba‘labakkī. Según él, aunque la obra cuestiona la sociedad y la liberación del individuo, en especial la mujer, de los tabúes, su valor no está simplemente en su atrevimiento al plantear las cuestiones desde una perspectiva existencialista, sino que el valor de *Anā ahyā* reside en esté en su calidad artística<sup>724</sup>.

Por otra parte, la novela apunta al problema del espacio y tiempo árabe. Es un espacio en crisis que dificulta la vida de los hombres y de las mujeres. Una muestra de ello es que Līnā ha conquistado el espacio exterior, pero se ha dado cuenta que aún la ciudad no ha evolucionado para que una mujer como ella pueda sentirse segura, amada y libre. Por esos motivos Līnā tiene que volver a casa. Zuhūr Karrām interpreta que “Līnā vuelve de nuevo a casa, pero, sin embargo, su regreso nace de una nueva conciencia que ha adquirido en su experiencia en el espacio exterior”<sup>725</sup>.

El atrevimiento de Līnā para conquistar el espacio de la ciudad según mi opinión que se entiende porque vive en una ciudad importante del mundo árabe de aquellos tiempos. Se trata de Beirut, una ciudad grande e interesante actividad intelectual, que formulaba importantes cuestiones culturales e ideológicas en la sociedad árabe. Pero pregunto, ¿por qué Līnā tiene que volver a casa después de conquistar el espacio de la ciudad, una ciudad moderna y modélica en el mundo árabe en aquellos tiempos?

Es verdad que en la época que escribió Layla Ba‘labakī su novela, Beirut era un centro intelectual del mundo árabe, era un lugar próspero intelectualmente, donde los árabes se identificaban desde el punto de vista de la modernidad. Sin embargo, no era un lugar idóneo donde una mujer podía realizarse y acomodarse, pues estaba lleno de obstáculos, y Laylā Ba‘labakī lo mostró artísticamente.

“*Anā ahyā* es la problemática de una mujer intelectual que busca su “yo” y que desvela su consciencia e inconsciente. Es la primera vez que nos llega la voz de la mujer árabe a través de una novela que rompe con los textos anteriores (...) *Anā ahyā* es pionera en romper con el realismo simplista, refleja

---

<sup>723</sup> Citado por BARRĀDA, Muḥammad, *As'ilat al-riwāya*, 183.

<sup>724</sup> BARRĀDA, “*Anā ahyā* ba‘da 35 sana: Ṣawt al-mar’a al- muqliq » , 184.

<sup>725</sup> KARRĀM, Zuhūr, *Al-Sard al-nisā’ ī, muqāraba fī al mafhūm wa al- jītāb*, Casablanca: Al-Madāris, 1994, 129.

el sufrimiento de la sociedad. Transmite el mensaje de que la vida está amenazada por el imperialismo, por la dictadura de los gobiernos, por la autoridad del padre, por el paternalismo en relación con la mujer. Todo ello dificulta el progreso para poder alcanzar el amor, y dialogar de manera creativa”<sup>726</sup>.

En *Anā ahyā*, que nace desde el “yo” femenino y que rompe con los estereotipos y con los discursos manipulados sobre la mujer, la mujer se expresa con naturalidad como ser humano. Pero, además, Laylā Ba‘labakkī denuncia el patriarcado y la sociedad árabe, así como la situación política mundial en relación con el mundo árabe.

La situación no ha cambiado, o no lo ha hecho a mejor, como señala Muḥammad Barrāda:

“En 1958 *Anā ahyā* recreaba el espacio árabe que amenaza al individuo y le quita su libertad y su dignidad. Ahora (1993) que el mundo árabe ha empeorado en todos los niveles y se han reforzado las estructuras tradicionales, de modo que actualmente existe más violencia, más represión que entonces, todavía *Anā ahyā* sigue planteando estas cuestiones desde un punto de vista literario”<sup>727</sup>.

Desde un punto de vista feminista, la ensayista y novelista Zuhūr Karrām destaca otros aspectos de *Anā Ahyā*, como el establecimiento de un nuevo discurso sobre la mujer:

“*Anā ahyā* es una de las novelas de vanguardia en la escritura de la mujer en el mundo árabe. Esta obra de finales de los cincuenta, plantea la idea de la mujer como “ser independiente” debido a que la cuestión de la mujer no se abordaba de manera clara. *Anā ahyā* representa una iniciativa que tiene el valor de anunciar la conciencia del “yo” de la mujer, que estaba en la sombra y ausente de la historia”<sup>728</sup>.

---

<sup>726</sup> BARRĀDA, “*Anā ahyā* ba’da 35 sana: Ṣawt al- mar’a al- muqliq », 185-186.

<sup>727</sup> BARRĀDA, “*Anā ahyā* ba’da 35 sana: Ṣawt al- mar’a al- muqliq », 186.

<sup>728</sup> KARRĀM, *Al-Sard al-nisā’i*, 115.

En efecto, y como ya hemos señalado anteriormente, el discurso sobre la mujer en la *Nahḍa*, tenía un carácter social. Este discurso intentaba ofrecer un lugar para la mujer en el espacio de la enseñanza, como en Warda al-Yāsiyī (1837-1924), Qāsim Amīn (1863-1908), Malak Ḥifnī Nāṣif (1886-1918). Los pioneros del feminismo árabe son conscientes de que era necesario proteger a la mujer mediante la enseñanza y la formación, para que madure su conciencia. Es un momento en que, como dice Zuhūr Karrām, al mismo tiempo y en paralelo con el mundo árabe, "se inició la reivindicación de los derechos de la mujer francesa y americana. Sin embargo, la mujer árabe consciente de la realidad que vive, estuvo condicionada a tratar el tema de la mujer inteligente y flexible en relación con la realidad árabe"<sup>729</sup>.

Volvamos a *Anā ahyā* para insistir sobre el interés de analizarla desde el punto de vista del espacio, tema central de este trabajo. La novela de Laylā Ba‘albakkī crea un nuevo espacio de escritura, pues es uno de los textos que cuestionan la situación de la mujer en el espacio y tiempo árabe, por el medio de un discurso literario por excelencia. El “yo” femenino es la voz que narra la historia de Līnā, desde su percepción y vivencia como mujer en el espacio. Desde allí rompe con los textos sociales y románticos anteriores, y inaugura una escritura feminista volcada en el tema de la mujer como sujeto activo y no solo como complemento. En este sentido, la mujer es la narradora que asume el acto de la narración y de la responsabilidad de su vida con iniciativa y dispuesta a tomar sus propias decisiones. Nadie narra por ella y nadie toma decisiones por ella. Conocemos el mundo de Līnā a través de la narradora, que cuenta la historia desde su “yo” y que está presente como sujeto activo. La narradora transmite la vida de Līnā desde el “*l’auto- récit*”, como lo denomina Dorrit Cohn en *La transparence intérieure*.<sup>730</sup>

Zuhūr Karrām interpreta la novela desde un punto de vista crítico feminista, por este motivo hay que señalar que sus conclusiones son diferentes de las de Barrāda, mencionadas anteriormente. Para Karrām, Līnā no ha fracasado como mujer en el espacio ficticio de la novela. Según esta estudiosa, es importante valorar que este personaje ha tomado sus propias decisiones sobre su vida y no acepta que otros lo hagan

<sup>729</sup> KARRĀM, *Al-Sard al-nisā’i*, 24.

<sup>730</sup> KARRĀM, *Al-Sard al-nisā’i*, 116. COHN, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris: Éditions du Seuil, 1981.



por ella. La narradora es consciente de su situación, por eso la expresa con transparencia y con arte.

Karrām, analiza la novela desde una dialéctica del espacio exterior e interior, y deja claro que Līnā, en los dos espacios, actuó con su propia voluntad en la toma de decisiones para cambiar su vida.<sup>731</sup> Līnā conquista el espacio exterior para conseguir el equilibrio y realizarse en espacios como el trabajo, el café, o simplemente andando libremente en la calle. Para Līnā, el espacio privado de la casa es muy aburrido, preocupante y hostil. Como dice Karrām, “el espacio de la casa es un lugar hostil. La narradora inicia la novela en la calle, como lugar que permite a Līnā pensar y tomar decisiones. El acto de pensar se produce cuando Līnā se encuentra fuera del espacio privado de la casa. “Pensé cruzando la calle que separa nuestra casa de la estación del tranvía.”<sup>732</sup>. El espacio de la casa se considera como un espacio hostil que impide la realización de la mujer como ser humano, porque es un lugar que no le permite ni pensar ni tomar decisiones.

En la literatura del espacio, la casa se considera como un lugar acogedor, protector y que proporciona al ser humano la felicidad y la coherencia. En cambio, para Līnā es un espacio que la asfixia y que retrasa su capacidad de pensar. Por ese motivo, el personaje femenino de *Anā ahyā*, odia el espacio de la casa, porque representa el espacio que ha excluido a la mujer dejándola en la sombra durante miles de años, excluida de la historia y de esta forma su pensamiento se ha desactivado. En otro orden de cosas, el espacio privado de la casa, representa el poder patriarcal. Por ese motivo, Līnā prefiere la calle porque no soporta la autoridad del padre.

Por otro lado, el espacio de la casa tiene sus ventajas para la mujer, porque le permite a veces concentrarse. Como dice Virginia Woolf,

“(…) las mujeres, durante millones de años, han estado sentadas en casa, y ahora las paredes mismas se hallan impregnadas de esta fuerza creadora”<sup>733</sup>.

En el caso de Līnā, el espacio privado contribuye a que tome conciencia de su situación. Cuando Līnā está en la calle contempla el significado de la casa. Para ella ese lugar solo sirve para comer, dormir y vivir bajo los órdenes de su padre. En general el

---

<sup>731</sup> KARRĀM, *Al-Sard al-nisā'ī*, 123.

<sup>732</sup> KARRĀM, *Al-Sard al-nisā'ī*, 123.

<sup>733</sup> WOOLF, *Habitación propia*, 120.

espacio de la casa es monótono, aburrido y hostil porque encerró las mujeres desde hace miles de años bajo la autoridad patriarcal. Por estos motivos, Līnā prefiere el espacio exterior. La narradora expresa esta situación de la manera siguiente:

"La casa no significa nada para mí. Siempre tengo que volver a casa para comer, dormir, participar en diálogos, discusiones y problemas. Ahora estoy lejos de esa casa, estoy en la calle lluviosa y ruidosa, y no encuentro la palabra adecuada para expresar mi alegría en este espacio".<sup>734</sup>

Asimismo la casa no es un lugar feliz ni para la mujer, ni para Līnā en concreto. Es un espacio de conflictos y discusiones; por ese motivo, Līnā prefiere el espacio exterior, porque en la calle, se siente viva y alegre. Sin embargo, según la interpretación de Zuhūr Karrām, la conquista de Līnā del espacio exterior profundiza su sentimiento de pérdida, pues no tiene su lugar en el café, en el trabajo y en la calle.

"En la calle, que consideró un lugar donde sentirse viva y visible, se ha dado cuenta ahora de que no había un lugar para ella, o que, más precisamente, había fracasado en encontrar orden en ese mundo exterior. Ella dice "el tranvía tiene su línea en el medio de la calle, y los coches, su aparcamiento, pero yo me siento perdida, estoy buscando como una extraña mi lugar".<sup>735</sup>

En resumen, puede decirse que la novela *Anā aḥyā* refuerza la idea de que la mujer no tiene lugar en el espacio de la ciudad, como ocurre con la metáfora de la ciudad de Zobeide, que Colaizzi citaba en su elaboración de la teoría feminista, mencionada anteriormente. Es posible que, como dice Barrāda, Līnā haya fracasado:

"En los espacios conquistados, la narradora ha intentado reconquistar su identidad y decidir por su propia voluntad sus actos (en la universidad, en el trabajo), pero no ha podido crear las condiciones objetivas para encontrar un camino (...) El problema radica en que la narradora plantea su crisis a través de un concepto y una imagen del espacio que nace de sus sentimientos y

---

<sup>734</sup> Citado por KARRĀM, *Al-Sard al-nisā'ī*, 123.

<sup>735</sup> KARRĀM, *Al-Sard*, 128.

sensaciones. Esto produce que Līnā viva el espacio solo desde su interior y esta vivencia es diferente de la realidad del espacio”<sup>736</sup>.

Según Barrāda, Līnā prefiere regresar a su casa porque ha fracasado en su conquista del espacio exterior, puesto que las condiciones históricas y sociales del mundo árabe dificultan la realización de hombres y mujeres en el espacio, porque el espacio sufre la represión, las guerras y las crisis continuas. Sin embargo, Zuhūr Karrām, desde su visión feminista, interpreta que Līnā no ha fracasado, sino que ha tomado la decisión de regresar al espacio privado, tras pasar por un proceso que le ha permitido adquirir una nueva conciencia de la realidad del mundo exterior. Para Zuhūr Karrām, Līnā, efectivamente, vuelve de nuevo a casa, pero su retorno está basado sobre una nueva conciencia. Cuando salió de casa, decidida a construir su propio futuro, no daba importancia al presente, sólo le importaba conquistar el espacio exterior sin conocerlo previamente. Después de recorrer varios espacios, descubre su fracaso por vivir el espacio solo desde su “yo”. Līnā vuelve a casa, pero después de vivir una experiencia profunda, que le sirve como catarsis.<sup>737</sup>

De nuevo, como estamos argumentando a lo largo de este apartado, observamos que el espacio exterior es hostil a la mujer. Como dice Lucía Guerra,

“la ciudad aspira a imponer y materializar un orden colonialista o un orden nacional en el cual la mujer es el término devaluado”.<sup>738</sup>

Pero también lo es el espacio interior. Līnā no soporta la casa porque su padre la domina con su autoridad. Es evidente que Laylā Ba‘labakī en su novela quiere iniciar un discurso libre sobre la mujer. Es un discurso que se identifica con el discurso feminista y que reivindica el espacio público como derecho, donde se hace una verdadera realización del ser humano. En general, la novela reproduce una serie de simbolismos que rechaza el patriarcado y la permanencia de la mujer en el espacio privado. En palabras de L. Guerra-Cunningham,

---

<sup>736</sup> BARRĀDA, “*Anā aḥyā* ba‘da 35 sana: Ṣawt al-mar’a al-muqliq », 128.

<sup>737</sup> KARRĀM, *Al-Sard*, 129.

<sup>738</sup> GUERRA-CUNINGHAM, *Mujer y escritura*, 127.

“en la casa subyace (...) la violencia que hace de la mujer un subalterno, una voz silenciada.”<sup>739</sup>

Y acaba siendo, en su experiencia en el Líbano, una imagen de la nación, del mundo árabe, pues, como dice Guerra-Cunningham,

"Dentro de las narrativas de la nación, la casa y la ciudad son espacios ya penetrados por una praxis masculina que los ubica en territorio de lo fronterizado. La casa, como núcleo espacial de la familia y metáfora de la nación, es ese espacio cerrado que anula las contingencias y los trámites de un Afuera en el ámbito de lo privado y lo permanente".<sup>740</sup>

Līnā tampoco ha encontrado su lugar en el espacio exterior, en la ciudad. Podría decirse, viendo su situación, que la mujer está siempre en un espacio, un sin espacio, en un lugar fronterizo y liminar.

Sin embargo, la ciudad es un espacio al mismo tiempo odiado y deseado por la mujer. Más adelante analizaremos este tema en *El año del elefante*, donde la narradora expone la dialéctica entre el espacio exterior e interior en relación con la experiencia de Zahra, desde un punto de vista apropiado al espacio-tiempo en que vive el personaje, reflejando esta ambivalencia de odio y amor a la ciudad.

#### 6.2.6. El discurso feminista sobre el espacio urbano, un lugar idóneo para el desarrollo de la mujer.

Para Zuhūr Karrām, hablando de la cuestión de la mujer en el nuevo espacio de la globalización, los medios de comunicación en esta era influyen y reemplazan un mundo construido sobre las ideologías. Según Karrām, en la situación poscolonial militar, lo primordial para los sistemas de poder y los partidos políticos era establecer un proyecto que basado en la estabilidad política; por ese motivo, muchas cuestiones, como la mujer, los derechos humanos, la democracia, etc., se han planteado desde un punto de vista ideológico-político, y tenían un lugar secundario. Pero estas cuestiones

---

<sup>739</sup> GUERRA-CUNINGHAM, *Mujer y escritura*, 125.

<sup>740</sup> GUERRA-CUNINGHAM, *Mujer y escritura*, 123.

vuelven a aparecer con el nuevo orden mundial, y con la influencia de los medios de comunicación en sustitución de las ideologías.<sup>741</sup> El discurso intelectual ha favorecido la integración de la mujer en la sociedad gracias a la evolución de las instituciones de la ciudad. En este nuevo espacio, los movimientos feministas están presentes en la universidad, en las asociaciones, en las fundaciones, en las organizaciones mundiales, etc. La ciudad se convierte en centro de actividades y de toma de decisiones por parte de las mujeres que han llegado al poder; se convierte en sede de encuentros sobre la creación femenina, como en Marruecos, el *Multaqà Fās li-l-ibdā' al-nisā'ī* (Encuentro de Fez de la creatividad femenina). Y la participación política de la mujer ha permitido plantear la cuestión de la mujer desde el punto de vista intelectual. Otro tema importante es la integración de las escritoras árabes en las asociaciones de escritores de sus respectivos países. Por ejemplo, en 1993 se incorporaron 14 mujeres en la Unión de escritores Marroquíes, aunque esta cifra no representa la realidad de la mujer escritora); en Jordania, en 1992<sup>742</sup> se incorporaron 29 escritoras, entre las que se cuentan novelistas, ensayistas e investigadoras. Se entiende, pues, que gracias a la enseñanza, la integración de las mujeres en la vida política —aunque aquí de una manera mínima— y en el espacio de la escritura, sea bastante significativa. Es decir, el espacio de la ciudad, en su dimensión intelectual y de derechos humanos, favorece la integración de la mujer y la mejora acelerada de su situación vital y humana, así como el cultivo de su talento en el espacio de la escritura. Pero esta situación se produce sólo en las grandes ciudades y capitales árabes.

Ligadas a la ciudad, aunque no siempre, están las revistas femeninas que representan diferentes voces del mundo árabe, como, por ejemplo, la revista de *Al-Kātiba*,<sup>743</sup> que se publica en Londres, o la revista *Hāyār*, en Egipto. Hay otras, como *Nūr*, publicada por *Dār al-mar'a al-'arabiyya li-l-abḥāṭ wa-l-našr* y la revista *Tāyikī* que se publica en Jordania.

En un principio, antes de los sesenta, las pocas escritoras de la época no se atrevían a poner su propio nombre en sus escritos. Este fenómeno no es propio del mundo árabe solamente, sino que también se ha producido en otros lugares del mundo. Esto quiere decir que el espacio de la escritura se consideraba un privilegio de los

<sup>741</sup> KARRĀM, *Al-Sard al-nisā'ī*, 28.

<sup>742</sup> KARRĀM, *Al-Sard al-nisā'ī*, 28-29.

<sup>743</sup> La revista *Al-Kātiba*, en su primera publicación en 1993, dedicaba en la página 3 un artículo defendiendo la idea de ofrecer un espacio a las escritoras para expresar la voz de la mujer, una voz que ha sido estado ausente y discriminada en los tiempos pasados y presentes en el mundo árabe. *Al-Kātiba* se publica en Londres, y su director es Nūr al-Ārāḥ, periodista y poeta libanés.

hombres. Las escritoras tenían sentimiento de culpa, de vergüenza y miedo a los prejuicios, es decir, “(...) la contrainte des stéréotypes masculins qui empêchent la femme de dire ce qu’elle seule peut dire”, como dice Beatriz Didier<sup>744</sup>. Esos estereotipos, que antes han encerrado la mujer en un espacio limitado, en una serie de comportamientos, obligaciones y prohibiciones, son los que producen el sentimiento de culpabilidad cuando se transpasan esos límites. Las mujeres que representan la vanguardia del pensamiento feminista también han sufrido estos obstáculos. De nuevo, en palabras de Beatriz Didier:

“Cette inhibition prendra la forme subtile d’un complexe de culpabilité que l’on retrouve même chez celles qui semblent le plus capables de s’affranchir. Même chez George Sand et chez Virginia Woolf, (...) l’écriture est souvent cachée, occultée, non pas tant parce qu’elle est absolument interdite, mais parce qu’elle est ressentie comme coupable ».<sup>745</sup>

Por otra parte, la escritura feminista busca, en primer lugar, la especificidad, algo propio y original de la mujer. Y lo hace para crear una imagen que responda a la pregunta ¿qué es una mujer? Las mujeres que escriben deben de alguna manera feminizar el espacio de la escritura, como sugiere Virginia Woolf:

« (...) les femmes commencent à explorer le domaine des femmes, à écrire sur les femmes comme on n’a jamais écrit sur elles auparavant; car jusqu’à une époque très récente les femmes en littérature étaient bien entendue une création des hommes ».<sup>746</sup>

La mujer ya no es objeto de los hombres en la literatura, son ellas el sujeto de la escritura. Sin embargo, la búsqueda de especificidad por parte de la mujer no quiere decir rechazo de la literatura de los hombres, pues “[l]a spécificité de l’écriture féminine n’exclut pas les ressemblances avec l’écriture masculine”.<sup>747</sup> La escritura femenina, en su sentido renovador, pretende establecer un nuevo espacio, transgrediendo los límites

---

<sup>744</sup> DIDIER, Beatriz, *L’écriture femme*, Paris: PUF, 1981, 22.

<sup>745</sup> DIDIER, *L’écriture*, 16.

<sup>746</sup> WOOLF, Virginia, *L’art du roman*, Trad. del inglés por Rose Celli, Paris: Seuil, 1963, 87.

<sup>747</sup> DIDIER, *L’écriture*, 6.

que impiden a las mujeres expresarse libre y esencialmente, una tarea de transgresión que también debería llevar a cabo el hombre:

“ je veux bien que toute écriture sois transgression, et qu’écrire soit pour l’homme aussi enfreindre un interdit. Disons simplement que la transgression sera double ou triple chez la femme. Il s’agira non seulement de transgresser l’interdit de toute écriture, mais encore le transgresser par rapport à la société phallogratique ». <sup>748</sup>

#### 6.2.6.1. La escritura de la mujer y el espacio del cuerpo.

El cuerpo humano en general se relaciona con el espacio en sus dimensiones sociológicas, y esto es especialmente cierto en el caso del cuerpo de la mujer. En cada época y en cada cultura el cuerpo humano ha tenido una presencia en el espacio según unos contextos que le condicionan. Como dice N. Álvarez Méndez,

“las teorías proxémicas han estudiado el modo en que el cuerpo proyecta nuestros valores espaciales y afecta a las relaciones sociales ya que experimenta y transmite el espacio de forma peculiar. Pero no debemos olvidar, además, que el cuerpo humano ha estado y está muy relacionado con la dimensión espacial, pues desde épocas remotas se ha expuesto como un símil estilístico del espacio”. <sup>749</sup>

Según Yuri Lotman, la representación del cuerpo sólo es posible después de que se empieza a tomar conciencia del propio cuerpo en diferentes situaciones como representación de sí mismo. <sup>750</sup> Del mismo modo, la representación del espacio se realiza en muchas ocasiones partiendo de nuestro propio cuerpo, el lugar inicial de nuestra existencia. Desde esta perspectiva, la mujer en la escritura toma conciencia de su propio cuerpo. El hecho de reencontrarse con su cuerpo representa un espacio idóneo para realizarse como ser humano y encontrarse con ella misma.

---

<sup>748</sup> DIDIER, *L’écriture*, 16-17.

<sup>749</sup> MENDEZ ÁLVAREZ, *Dimensión espacial en la novela*, 121.

<sup>750</sup> LOTMAN, Yuri, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, citado en Álvarez Méndez, *Dimensión espacial*, 121.

Uno de los instrumentos que utiliza la mujer para construir un nuevo espacio, donde ella participa con una voz que llega a todo el mundo para marcar su visibilidad y su presencia, es el hecho de escribir con su propio cuerpo,

“(....) une autre façon aussi, peut-être, de ressentir son propre corps, d’en remettre en question les limites. L’homme aussi, rêve de métamorphoses, certes, mais la femme y peut libérer un désir plus réprimé, plus multiforme, finalement plus inquiétant”,

según Didier <sup>751</sup>.

Más importante aún es que la escritura de la mujer rompe las máscaras, libera el cuerpo femenino de los conceptos estereotipados para que pueda recuperar su ser.

“Pero esto será posible solo en la medida en que la mujer tenga un alto nivel intelectual para poder recrear un mundo estético.”<sup>752</sup>

Y es, precisamente, la novela el género idóneo para la mujer, donde puede transmitir su visión y percepción del mundo como especificidad humana. La misión de la crítica feminista debería ser, pues, como dice Didier,

“ (...) de voir comment dans ce genre littéraire qui ne leur est pas exclusivement réservé, les femmes ont trouvé un lieu favorable à l’expression de certaines de leurs pulsions trop souvent refoulées dans l’apparente douceur que leur inflige la vie quotidienne ou dans l’écriture sage qui leur est concédée ». <sup>753</sup>

En *La risa de la medusa*, Hélène Cixous trata de definir qué es el lenguaje propio de la mujer, para ella un lenguaje que nace de su “yo” femenino, consciente de su cuerpo que ha permanecido alejado del espacio exterior y del tiempo histórico. Su pregunta

---

<sup>751</sup> DIDIER, *L’écriture*, 21.

<sup>752</sup> KARRĀM, *Al-Sard*, 65.

<sup>753</sup> DIDIER, *L’écriture*, 22.



“¿Soy yo ese no-cuerpo vestido, envuelto de velos, alejado cuidadosamente, mantenido apartado de la historia, de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina o al de la cama”<sup>754</sup>,

se transfiere a todos los cuerpos de mujer que, históricamente, han sido relegados al espacio privado de la casa.

En la escritura, la mujer tiene la posibilidad de recuperar su cuerpo y ser consciente de ello. Al escribir con el espacio del cuerpo, explora su mundo olvidado y reflejado como una sombra. La escritura con el cuerpo de la mujer refleja su identidad, su visión propia del mundo y su incorporación al espacio-tiempo. Como dice Didier,

« La présence de la personne et du sujet impose immanquablement la présence du corps dans le texte. Et il est bien évident que c'est peut-être le seul point sur lequel la spécificité soit absolument incontestable, absolu. Si l'écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c'est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin, par la femme elle-même (...) pour que la femme puisse enfin *se* sentir et se dire, s'écrire, surtout. L'intensité de ses sensations l'a sauvée de ce joug .. ». <sup>755</sup>

Al escribir lo que siente, la mujer puede crear un espacio y un estilo propio y de esta forma deja de escribir solo lo que pueden pensar los hombres sobre ella.

“(..) Mais ce n'est pas si simple, quand pendant des générations la femme avait pris l'habitude d'écrire ce que l'homme croyait qu'elle sentait.”<sup>756</sup>

En la escritura feminista, la mujer ha reconquistado su cuerpo y su identidad, a diferencia de lo que ocurre en la literatura de los hombres, donde el cuerpo de la mujer es un cuerpo fragmentado, reducido a estereotipos descriptivos que solo destacan algunas partes de su cuerpo, como el cabello, la boca, los ojos, etc. Por el contrario,

---

<sup>754</sup> CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, Traducción del francés de Ana M. Moix, Barcelona - Madrid: Anthropos, 1995, 22.

<sup>755</sup> DIDIER, *L'écriture*, 35.

<sup>756</sup> DIDIER, *L'écriture*, 35.

« La romancière parle de son corps, laisse parler son corps, comme elle le sent, et non pas comme les autres le voient. Alors que le regard descriptif morcelait, la sensation interne unifie, et le corps féminin vit, comme il ne pouvait guère vivre dans des textes écrits par de hommes »<sup>757</sup>

La escritura femenina debe cambiar los valores del mundo y crear otros nuevos y diferentes, aunque, como advierte V. Woolf, esta diferencia será entendida, desde el punto de vista del hombre, como mediocridad o rareza.

"Toutefois il est probable que dans la vie comme dans l'art les valeurs ne son pas pour une femme ce qu'elles son pour un homme. Quand une femme se met à écrire un roman elle constate sans cesse qu'elle a envie de changer les valeurs établies - rendre sérieux ce qui semble important. Et naturellement, le critique l'emblâma car le critique du sexe opposé sera sincèrement étonné, embarrassé devant cette tentative pour changer l'échelle courante des valeurs, il verra là non simplement une vue différente mais une vue faible ou banale ou sentimentale, parce qu'elle diffère de la sienne".<sup>758</sup>

Esa diferencia se percibe, a veces ponderativamente, como atrevimiento al plantear tema soslayados en la escritura de los hombres. Lo subraya 'Abd al-Raḥīm al-'Allām:

"Lo que destaca en la escritura de la mujer es el valor de tratar con atrevimiento nuevos temas. Se trata de hablar de los tabúes. Uno de ellos, el tema de la violación, que denuncia *Yirāḥ al-rūḥ wa-l-ḡasad*, la novela de Laylā Mustazraf".<sup>759</sup>

Sin embargo, la escritura de la mujer no solo pretende sacar nuevos temas a la luz, como la violencia sexual; lo fundamental es crear un nuevo espacio de la escritura literaria, y plantear una literatura que nazca de la esencia de las cosas y no solo para denunciarlas. Pero, como dice Woolf,

---

<sup>757</sup> DIDIER, *L'écriture*, 36.

<sup>758</sup> WOOLF, *L'art du roman*, 87.

<sup>759</sup> AL-'ALLĀM, 'Abd al-Raḥīm, *Al-Fawḍā al-mumkina, dirāsāt fī l-sard al-adabī al-ḥadīṭ*, Casablanca: Dār al-Taḳāfa, 2001, 236.

« Mais il reste vrai qu'avant qu'une femme puisse écrire exactement comme elle désire écrire elle doit surmonter de nombreuses difficultés. Pour commencer, il ya cette difficulté technique, si simple en apparence, en réalité si gênante, que la forme même de la phrase ne lui convient pas. C'est une phrase faite par les hommes (...) cela, une femme doit le faire pour son propre compte, en modifiant et en adaptant la phrase courante jusqu'à ce qu'elle en écrive une qui prenne la forme naturelle de sa pensée sans l'écraser ni la déformer.

Ce n'est là il est vrai qu'un moyen en vue d'une fin, et la fin n'est atteinte que quand une femme a eu le courage de ne pas céder à l'opinion hostile et a résolu d'être sincère avec elle même. Car un roman traite en somme de mille objets différents : humains, naturels, divins, c'est une tentative pour les mettre en rapport les uns avec les autres ».<sup>760</sup>

Woolf propone una escritura feminista más compleja, profunda. Esta escritora vanguardista defiende que la novela escrita por mujeres no debe olvidar el aspecto social y sus remedios, pero debe hacerlo desde una perspectiva polifónica. Es decir, hay que presentar una multitud de voces de la sociedad mediante personajes literarios.

« Leurs romans (des femmes) s'occuperont des maux sociaux et de leurs remèdes. Leurs personnages ne seront plus étudiés uniquement sur le plan du relations sentimentales mais dans ce qui les lie et les oppose en groupes, en classes, en races. C'est là un changement de quelque importance. (...) Au delà des relations personnelles et des rapports sociaux et politiques elle se posera les vastes problèmes que le vaste poète essaye de résoudre: notre destinée, le sens de la vie»<sup>761</sup>.

No solo debe hablar o plantearse el sentido de la vida de la manera más amplia, sino que también tiene que enfrentarse a la tarea de escribir ofreciendo una nueva visión del mundo, sin olvidarse de su proyección artística. Por eso añade:

---

<sup>760</sup> WOOLF, *L'art du roman*, 86.

<sup>761</sup> WOOLF, *L'art du roman*, 89.

"(...) Les femmes tout comme les hommes, verront dans la littérature un art qu'il faut étudier. Leur don sera exercé et fortifié. Le roman cessera d'être un dépotoir pour les émotions personnelles. Il deviendra plus qu'il l'est à présent, une oeuvre d'art comme une autre; ses ressources et ses fontière seront explorées".<sup>762</sup>

En ese espacio de la escritura es donde la mujer, como dice H. Cixous, puede existir libremente, ahí es donde puede crear nuevos mundos. En palabras de Cixous,

"Y si hay otra parte que puede escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos."<sup>763</sup>

Asimismo la escritura de la mujer tiene la posibilidad de crear un nuevo espacio para ambos, para el hombre y para la mujer, añadiendo estructuras y discursos nuevos. Didier opina que la novela feminista puede reflejar otros aspectos del hombre como ser humano:

«Au miroir du roman féminin, l'homme révélerait surtout sa faiblesse, tandis que la société lui décerne force et pouvoir ?»<sup>764</sup>

La escritura de la mujer recrea, efectivamente, un nuevo espacio, libre de prejuicios sobre el amor, la libertad, sobre la mujer y el hombre, y aporta nuevas visiones del mundo.

"(...) les femmes me semblent capables d'apporter un renouvellement radical à l'écriture contemporaine. Parceque des femmes écrivent, les hommes ne peuvent plus écrire exactement comme ils le faisaient quand elles étaient réduites au silence, ou presque. (...) depuis que les femmes écrivent sans

---

<sup>762</sup> WOOLF, *L'art du roman*, 90.

<sup>763</sup> CIXOUS, *La risa de la Medusa*, 26.

<sup>764</sup> DIDIER, *L'écriture*, 30.

entrave, quelque chose a changé; la conception de l'écrit et de la littérature n'est plus la même ». <sup>765</sup>

Especialmente cuando escribe conscientemente en primera persona, porque incluye a todas las mujeres. El “yo” también significa “ella”, como señala Didier:

“Un “je”, un “elle” ou tout autre pronom féminin désigne alors l'instance narratrice, une conscience en qui se réfracte la variété du monde, les images et les fantasmes d'une femme et de toutes les femmes». <sup>766</sup>

Lo más destacado en la escritura de la mujer es la reconquista de la identidad femenina en el espacio de la escritura. Dicha identidad se manifiesta en el mundo del “yo” de cada mujer, es una huella que la identifica plenamente y que utiliza los pronombres de manera revolucionaria.

« La relation entre écriture et identité est ressentie comme une nécessité par la femme -d'autant plus, comme on l'a vu, que son écriture est souvent autobiographique. Comment écrire quand une identité vous est refusé ? (...) Ce qui peut se traduire très concrètement par un usage révolutionnaire des pronoms personnels, une remise en cause de la distinction entre le «je» et le «elle» et peut-être aussi le «tu». <sup>767</sup>

Todo ello establece un nuevo estilo que nace de un lenguaje nuevo, libre y liberador de la literatura, libre de toda atadura para la reconstrucción de la identidad femenina, para marcar la diferencia y la especificidad. En palabras de Didier:

“Dans la mesure où les divers mouvements comme le surréalisme ou le « nouveau roman » avaient fait table rase et avaient libéré la littérature de toute une tradition, les femmes se sentaient beaucoup plus à l'aise pour reconstruire et pour créer un style vraiment neuf. Alors la prise de conscience d'une spécificité n'était plus ressentie comme une limite ou comme une infériorité, mais

---

<sup>765</sup> DIDIER, *L'écriture*, 39.

<sup>766</sup> DIDIER, *L'écriture*, 30.

<sup>767</sup> DIDIER, *L'écriture*, 34.

comme un droit à la différence. Des domaines immenses et neufs s'ouvraient à l'écriture féminine ». <sup>768</sup>

A través del nuevo lenguaje, la mujer estrena un nuevo espacio de escritura, se abre inmensamente a nuevos campos. Pero eso se produce solo si se rompe con el lenguaje estereotipado, ideologizado, es decir, liberando el lenguaje de los estereotipos y de las ideologías, como lo han hecho los escritores importantes, hombres y mujeres, como, por ejemplo, Hélène Cixous, Virginia Woolf, Laylà Ba'labakkī y otros.

« Certes -dice Didier-, pour tout grand écrivain, homme ou femme, s'affranchit du langage et des stéréotypes de son temps; disons simplement qu'ils s'en affranchissent différemment. Et à la femme peut-être plus spontanément parce que ces stéréotypes précisément n'ont été faits ni par elle, ni pour lui permettre de s'exprimer vraiment ». <sup>769</sup>

Como decíamos antes, la novela es el género idóneo para llevar a cabo esa misión, porque el estilo literario es el más apto para liberar el lenguaje de los estereotipos ideológicos de las sociedades patriarcales, y de la sociedad burguesa falócrata, debido a que emplea el lenguaje figurado y las metáforas, como dice Didier:

«Le recours au style figuré prend alors un sens très particulier. J.-J. Rousseau avait bien vu que l'usage de la métaphore dans le texte écrit est un moyen de lui rendre cette chaleur, cette vie de la voix et du chant premiers ». <sup>770</sup>

Anticiparé aquí una imagen de esto en la descripción de los dolorosos sentimientos de Zahra en un momento dado de *El año del elefante* de Laylà Abū Zayd:

“(...) volvió a mí una sensación amarga que hacía años había tenido.

Yo me encontraba con mi abuela, comiendo pan de cebada y aceitunas negras junto al mausoleo de Muley Idris II, cuando vi, tendido sobre una parihuela, un cadáver envuelto en un sudario blanco al que cubría una tela

---

<sup>768</sup> DIDIER, *L'écriture*, 31.

<sup>769</sup> DIDIER, *L'écriture*, 31.

<sup>770</sup> DIDIER, *L'écriture*, 32.

negra. Del terror que sentí me entraron ganas de vomitar. Masticaba la comida pero era incapaz de tragarla. Fue exactamente en ese mismo estado en el que abandoné la casa de mi abuelo.”<sup>771</sup>

Analizaré con más detalle las características literarias de la escritura de Layla Abū Zayd más adelante.

#### 6.2.6.2. El lugar de la mujer en el espacio y el tiempo.

Hélène Cixous describe el problema de la mujer en el espacio y tiempo, en el sentido que ella no encuentra su lugar ni en el presente ni en el pasado, con estas palabras:

“ (...) (Una mujer siempre en su paréntesis, siempre rechazada o anulada en calidad de no mujer (...)) y yo, insurrección, iras, ¿dónde me meto? ¿Cuál es mi lugar, y si soy una mujer? Me busco a través de los siglos y no me veo en ninguna parte. (...) ¿Dónde me meto? ¿Quién puedo ser? ¿Quién, en la larga ilación de su infortunio, abundancia de la mujer siempre recompensada por el abandono?”<sup>772</sup>

En cualquier caso, espacio o no-lugares siempre ponen de relieve la exclusión y el abandono de la mujer en la sociedad, tanto en el ámbito de la cultura, de la política y de la historia en todas las culturas; es siempre la misma historia, como dice Cixous:

“Érase una vez la misma historia, repitiendo a través de los siglos el destino amoroso de la mujer, su cruel esquema mistificador. Y cada historia, cada mito le dice “no hay sitio para tu destino en nuestros asuntos de Estado.” El amor es un asunto de umbral, para ascender en la escala social, la tentación es buena porque nos incita (...) para nosotros, vosotras, las mujeres, representáis la eterna amenaza, la anticultura”<sup>773</sup>.

---

<sup>771</sup> ABUZEYD, *El año*, 36.

<sup>772</sup> CIXOUS, *La sonrisa de la Medusa*, 30-31.

<sup>773</sup> CIXOUS, *La sonrisa de la Medusa*, 19.

Cixous denuncia esa no existencia de la mujer en el espacio y en el tiempo, el lenguaje que proyecta una sombra sobre la mujer y refuerza su exclusión del espacio de los hombres.

“Hay muchas respuestas -añade-, las conocemos: ella está en la sombra. En la sombra que él proyecta en ella, que ella es, (...), excluida del espacio de su sistema, ella es la inhibición que asegura al sistema su funcionamiento”.<sup>774</sup>

Este tema, el de cómo la mujer no ha podido realizarse en el espacio- tiempo edificado por los hombres es el eje de la novela *El año del elefante*. Layla Abū Zayd lo plantea en la ficción para cuestionar el lugar de la mujer en el Marruecos poscolonial:

“Mira todo lo que pasó, y ahora no tenemos más remedio que permanecer en la sombra”<sup>775</sup>.

Lo analizaremos con profundidad más adelante.

#### 6.2.6.3. Títulos que aluden al espacio en novelas marroquíes escritas por mujeres.

Algunos títulos de la novelas marroquíes escritas por mujeres incluyen alusiones al espacio, pero desde una perspectiva diferente.

Por ejemplo, en la primera novela marroquí femenina, *Gadan tatabaddal al-arḍ* (*Mañana la tierra cambiará*)<sup>776</sup> de Fāṭima al-Rāwī, se nota que el título transmite una ilusión del espacio porque habla del mañana y del cambio, no menciona un espacio específico, sino que simboliza el espacio en su significado metafórico y amplio. Otro título, como *Al-Gad wa-l-gaḍab* (*La mañana y la cólera*)<sup>777</sup> de Janāṭa Bennūna, incluye el futuro, pero no se menciona el espacio sino el tiempo. Otra novelista, Zahra Daḥḥān,

---

<sup>774</sup> CIXOUS, *La sonrisa de la medusa*, 20.

<sup>775</sup> ABUZEYD, *El año*, 102.

<sup>776</sup> AL-RĀWĪ, Fāṭima, *Gadan tatabaddal al-arḍ*, Casablanca: Al-Maṭābi‘ al-‘Āmma al-Maghribiyya, 1967.

<sup>777</sup> BENNŪNA, Janāṭa, *Al-Gad wa-l-gaḍab*, Casablanca: Dār al-Naṣr al-Maghribiyya, 1981.



titula su novela, que transcurre cerca del río, *Yatīm ‘alā dīfāf al-nahr* (*Huérfano a orillas del río*).<sup>778</sup> El título *Rahīl qamar* (*Una luna se va*)<sup>779</sup>, incluye una metáfora del espacio, porque la palabra *rahīl* se asocia con el viaje de un lugar a otro. La novela *Hāyīs al-‘awda* (*La obsesión de volver*), de Ḥalīma Zīn al-‘Ābidīn<sup>780</sup>, incluye una metáfora espacial, que significa el sueño del retorno a un lugar. El significado de *Aqwās ayyāmī* (*Paréntesis de mis días*)<sup>781</sup>, de Nādyā al-Wādīnī, alude al tiempo. En *Dikrayātī fī l-Ittiḥād al-Sufyātī* (*Mis recuerdos en la Unión Soviética*)<sup>782</sup> y *Dikrā al-yīrāḥ* (*Recuerdos de las heridas*)<sup>783</sup> de Laylā al-Sāyih se nota en estos títulos la dimensión del tiempo. En la novela de Zuhūr Karrām, *Ŷasad wa-madīna* (*Cuerpo y ciudad*)<sup>784</sup>, el título designa el espacio del cuerpo de la mujer y el espacio de la ciudad.

En todos estos títulos, la mayoría incluye una perspectiva temporal. Esto se debe a que las circunstancias y las épocas históricas condicionan la situación de la mujer. En otras palabras, la mujer percibe el tiempo de manera diferente; para ella, el tiempo es una preocupación histórica, y cuando se habla del tiempo incluye el espacio. Es lo que ocurre en la autobiografía de Laylā Abū Zayd, *Ruḡū‘ilā al-ṭufūla* (*Retorno a la infancia*)<sup>785</sup>, que describe la época que ha vivido la escritora en dos tiempos decisivos de Marruecos: el antes y el después de la independencia. El título del *El año del elefante* alude al espacio-tiempo del nacimiento del profeta. Ese año es una fecha de buen agüero, igual que el año de la independencia, pero ya no queda nada de ese tiempo de expectativas optimistas. En el siguiente capítulo estudiare este tema a fondo.

### 6.3. *El año del elefante* y el discurso poscolonial y feminista.

A propósito de *El año del Elefante*, Laylā Abū Zayd comentaba en 2000:

<sup>778</sup> DAḤḤĀN, Zahra, *Yatīm ‘alā dīfāf al-nahr*, s.l., Naʿīm al-Yadīda, 1985.

<sup>779</sup> BARRĀDA, Nuzha, *Rahīl qamar*, Casablanca: al- Naʿāḥ al-Ŷadīda, 1994.

<sup>780</sup> ZĪN AL-‘ĀBIDĪN, Ḥalīma, *Hāyīs al-‘awda*. Rabat: Al-Mawḡa, 1998.

<sup>781</sup> WĀDĪNĪ, Nādyā, *Aqwās ayyāmī*, Meknes: Sindī li-l-tibā‘a wa-l-Naṣr, 1998.

<sup>782</sup> AL-TAWFĪQ, Mariam, *Dikrayātī fī al-ittiḥād al-sufyātī*, Rabat, Dār al-Amān, 1999.

<sup>783</sup> AL-SĀYIH, Laylā, *Dikrayāt al-yīrāḥ*. Rabat: Šarikat Bābil li-l-ṭibā‘a wa-l-Naṣr, 2003.

<sup>784</sup> KARRĀM, Zuhūr, *Ŷasad wa-madīna*, Rabat: Mu’assasat al-Gānī li-l-ṭibā‘a wa-l-Naṣr, 1996.

<sup>785</sup> ABŪ ZAYD, Laylā, *Ruḡū‘ilā al-ṭufūla*, Casablanca: al-Naʿāḥ al-Ŷadīda, 1993. *Return to Childhood: The Memoir of a Modern Moroccan Woman*, By Leila Abouzeid; Translated from the Arabic by the author with Heather Logan Taylor. Austin: Center for Middle Eastern Studies at the University of Texas at Austin, 1998.

"*El año del elefante*, realmente, se conoció en Occidente antes que en Oriente, y fue objeto de estudio en Estados Unidos antes que en Marruecos. Es curioso que la crítica anglosajona lo haya estudiado con un interés intelectual mayor en inglés que en árabe".<sup>786</sup>

*El año del elefante* se publicó en la versión inglesa en 1989 y tuvo un éxito importante, siendo objeto de estudio en varias universidades y escuelas de Estados Unidos. Al mismo tiempo, la publicaron dos universidades importantes: la Universidad de Tejas y la Universidad Americana de El Cairo y sigue en proceso de edición.

Como cuenta Laylā Abū Zayd, los críticos en Marruecos no sabían cómo abordar la escritura de una mujer que utilizaba la estrategia del “yo” femenino para narrar las cosas del espacio y del tiempo; era una conducta nueva en esa época. ‘Abd al-Salām al-Baqqālī solo veía en esta novela un estilo delicado, como la misma mujer que la escribía:

“El estilo del *Año del Elefante* es poético, fácil, placentero y atractivo, refleja una sensibilidad profunda y muy fina. Todo ello nace solo de la pluma de una mujer que tiene una mente intelectual y dedicada a la observación de manera muy meticulosa (...) A la hora de escribir, Laylā Abū Zayd muestra un talento fino. Los sentimientos cálidos se mezclan con críticas muy severas, pero de manera muy suave y muy amable”.<sup>787</sup>

*El Año del elefante* se clasifica en el marco de la literatura poscolonial. La de Laylā Abū Zayd se considera la generación de la decepción en el Marruecos pos-independiente. Otro autor de esa generación es ‘Abd al-Qādir al-Šāwī, que en su novela *Bāb Tāza* (La puerta de Tāza) (1994) trata de la desilusión tras la independencia, ante un espacio totalmente en crisis y ante los cambios negativos de la ciudad de Bāb Tāza, símlolo del espacio marroquí en general. Es eso lo que destaca ‘Abd al-Fattāḥ al-

---

<sup>786</sup> ABŪ ZAYD, Laylā. Introducción de *Al-Faṣl al-ajr*. Casablanca: al-Nayāḥ al-Ŷadīda, 2000. *The last chapter: a novel*. Leila Abouzeid, Translated by Leila Abouzeid and John Liechely, Cairo: The American University Press, 2003.

<sup>787</sup> Citado por Abū Zayd Laylā en la introducción de *Al-Faṣl al-ajr*, 9.

Ŷūmārī: *Bāb Tāza* es una novela que ilustra el concepto de una ciudad que sufre la marginación y la pérdida, que trata del espacio, de su destrucción y desaparición.<sup>788</sup>

Si comparamos el inicio de *Bāb tāza* con el de *El año del elefante*, se observa como en las dos novelas se perciben imágenes de destrucción, derrota, lluvia y tempestad. *Bāb Tāza* empieza en una tarde lluviosa que refuerza el sentido de la derrota de la ciudad. Un día de enero se convierte en una ruina flotante en las aguas turbias y podridas. En palabras del narrador de *Bāb Tāza*:

“He llegado a Bāb Tāza por la tarde. Nada me ha impresionado pero me quedé con la boca abierta cuando he percibido su completa derrota. Llovía con fuerza en ese día de enero y su imagen era horrorosa, semejante a unas ruinas flotando en aguas turbias”.<sup>789</sup>

La misma percepción de destrucción y pérdida aparece al principio de *El año del elefante*. La narradora describe el espacio el día del retorno a su pueblo de la manera siguiente:

“Era la tempestad. Tuve un mal presagio cuando contemplé sus efectos desde el autobús: árboles descuadernados en medio de la calle, chabolas arrancadas de cuajo (...) El lecho del río era más profundo tras el paso de las inundaciones; su caudal, más escaso. Su fluir sonaba tenebroso en una aldea desolada cuyas callejas estaban deslucidas, y sus muros, desconchados.”<sup>790</sup>

El tiempo tempestuoso significa, por una parte, la crisis que vive Zahra en su interior. Por otra, simboliza la crisis y la derrota del espacio.

"Dentro de poco aquí ya no quedará nada de lo que poder vivir. Hasta los pozos se han secado. ¿Qué ha sucedido con este pueblo? Como hicieron conmigo, primero lo marginaron; después, lo sentenciaron".<sup>791</sup>

---

<sup>788</sup> AL-ŶŪMĀRĪ, ‘Abd al- Fattāh, “Ufuq tajyīl al-ḥikāya” en *Bāb Tāza al- riwāya wa-l-kitāba*, Casablanca: Muḥtabar al-Sardiyyāt, Kulliyat al Ādāb wa-l-‘Ulūm al-Insāniyya, Benmsīk /Sidī ‘Ūtmān, 1995, 6.

<sup>789</sup> AL-ŠĀWĪ, ‘Abd al-Qādir, *Bāb Tāza*, Rabat: Al-Mawḥa, 1994, 14.

<sup>790</sup> ABUZEYD, *El año*, 12-13.

<sup>791</sup> ABUZEYD, *El año*, 28.

Rašīda Benmas'ūd analiza la novela de Abū Zayd desde el punto de vista de la situación del Marruecos poscolonial: la destrucción de infraestructuras de algunas ciudades, el alto porcentaje del paro, la superstición, el oportunismo político, el individualismo, el abuso de los maridos en el tema del divorcio, porque la ley (*Mudawwana*) les favorece y discrimina a la mujer.<sup>792</sup>

En su discurso, Laylā Abū Zayd habla de la mujer marroquí que se encontró en una situación injusta después de la independencia. Zahra es el personaje literario que representa esas mujeres. Abū Zayd explica que los personajes, ambientes y acontecimientos de *El Año del Elefante* tienen su contrapartida en la vida real que ella conoce, aunque sostiene que Zahra, el personaje principal, no es un personaje real, no existe en la vida cotidiana. Sin embargo, en los primeros tiempos del Marruecos independizado, existían muchas mujeres que tenían la misma condición que Zahra, mujeres que han participado en la resistencia con sus maridos, que luego las han repudiado después de la independencia. El motivo es que los maridos han conseguido méritos sociales y su situación ha cambiado a mejor y de manera inmediata, y en esa nueva burguesía esos hombres ya no admiten a las mujeres tradicionales, que, por naturaleza no cambian su modo de vida de un día a otro. Por eso son las mujeres las que conservan las tradiciones.<sup>793</sup>

Los maridos, nos dice la novelista, han subido socialmente y ha cambiado su situación, adoptando los aspectos superficiales de la cultura del colonizador. En cambio, las mujeres como Zahra no han cambiado sus tradiciones, y por esos y otros motivos han quedado en la sombra. El tema principal de la novela es la exclusión de la mujer del espacio y del tiempo en el Marruecos poscolonial, y esto produce la desilusión en el discurso literario de Layla Abū Zayd. Es eso mismo lo que dice Michael Hall:

"The second theme commonly found in post-colonial literature that is also present in *Year of the Elephant* is that of post-independence disillusionment. In modern African literature, for example, Hugh Webb has expressed the view that 'even a cursory reading...would suggest that the expression of disillusionment with post-independence developments and a consequent search for alternative "ways forward" together constitute the

---

<sup>792</sup> BENMAS'ŪD, Rašīda, *Ŷamāliyyāt al-sard al-nisā'ī*, Casablanca: al-Madāris, 2006, 103.

<sup>793</sup> ABŪ ZAYD, *Al-Faṣl al-ajīr*, 8.

dominant motif in the works. A deeper and broader reading tends only to strengthen that view.”<sup>794</sup>

En otro orden de cosas, *El año del elefante* se clasifica dentro de la narrativa feminista. Buṭayna Ša‘bān, en 100 ‘*Ām min al- riwāya al-nisā’iyya*, Rašīda Benmas‘ūd, en *Īmāliyyāt al-fadā’*, y Nūrā al-Īarmūnī, en *Al-Šajšiyya fī mutajayyil al-riwāya al-nisā’iyya*<sup>795</sup>, consideran que *El año del elefante* es una obra que transmite un discurso novelístico desde el punto de vista feminista. Para Rašīda Benmas‘ūd, “*El año del elefante* es una obra madura desde el punto de vista de la novela feminista y la novela marroquí en general”.<sup>796</sup>

Vale la pena hacer hincapié sobre este aspecto, la novela trasmite la visión de una mujer sensible, transparente y muy consciente de la realidad que vive, y cómo se enfrenta a los problemas de la vida con valentía. Que eso además implicara un discurso feminista es algo que su misma autora tuvo que descubrir a partir de la crítica anglosajona. Así lo cuenta Laylā Abū Zayd:

“*El año del elefante* se analizó en los ensayos anglosajones desde la teoría poscolonialista y la teoría feminista. Yo aceptaba el primer enfoque como método de análisis. Sin embargo, al segundo (el feminismo) no le daba importancia (...) Cuando me he documentado sobre el feminismo, he descubierto que el discurso feminista es el discurso de mi novela”.<sup>797</sup>

Es, sobre todo, el tema del poscolonialismo en relación con la situación de la mujer marroquí, con las leyes, la cultura y la política, lo fundamental en la visión del mundo de Layla Abū Zayd. Estos temas los transmite la narradora con la máscara de la ficción, a través la experiencia de Zahra.

Zahra es el personaje femenino que, deseado en los tiempos de lucha por la independencia, en el presente de la independencia que ella vive está anulado, ha dejado de existir como ser humano en el espacio y tiempo. Ha desaparecido, casi como la mujer en la ciudad de Zobeide de Italo Calvino, que ya hemos destacado en el inicio de

---

<sup>794</sup> HALL, Michael, “Leila Abouzeid’s Year of the Elephant”, 74.

<sup>795</sup> AL-ĪARMŪNĪ, Nūrā, *Al-Šajšiyya fī mutajayyil al-riwāya al-nisā’iyya*, Fez: Anfobrant, 2011.

<sup>796</sup> BENMAS‘ŪD, Rašīda, “*Ām al-fīl, zaman al-jayba wa-l-ḥulum*”, *Īmāliyyāt al- sard al- nisā’ī*, 101.

<sup>797</sup> ABUZEYD, *Al Faṣl al-ajīr*, Introducción.

esta parte, por cómo refuerza la metáfora de inclusión y exclusión de la mujer de la ciudad construida por los hombres. *En el año del elefante*, en la independencia el marido de Zahra accede al poder político y su situación social cambia, mientras que a nadie le importa la situación social, jurídica y económica de Zahra. Ša‘bān Buṭayna opina que *El año del Elefante* desafía la leyenda clásica que sostiene que las mujeres no se interesan por la política; de hecho Zahra, la protagonista, está muy comprometida en la lucha por la independencia. Sin embargo, el triunfo político no siempre es un triunfo de las mujeres contra la injusticia y la marginación.<sup>798</sup>

La narradora de *El año del elefante* denuncia claramente que la independencia no fue un final feliz, ni para las mujeres, ni para la gente sencilla.

"Pensábamos que la lucha lavaría todos nuestros odios, de la misma manera que creíamos que la independencia acabaría con todas nuestras cuitas y serviría de medicina para todos nuestros males, como si se tratara de uno de esos bálsamos milagrosos (...) En realidad, cargamos con el peso de esa lucha hasta unos límites insoportables."<sup>799</sup>

Zahra descubre que el Marruecos poscolonial no ha cambiado, que en lugar de los colonialistas franceses existen ahora otros peores, que carecen de valores y que ponen en peligro el futuro del país, que han cambiado las costumbres y la cultura de su país por un modernismo superficial. Así que Zahra, después de vivir su experiencia de luchar como heroína en la resistencia, llega a la conclusión de que la independencia no ha cambiado nada. La narradora ve con desaliento que las mujeres vuelven a la sombra.

"-Y todo porque soy una mujer.

-Las desgracias no discriminan.

-De haber sido un hombre, ahora sería caído o, por lo menos, un jeque.

Mira todo lo que pasó, ahora no tenemos más remedio que permanecer en la sombra".<sup>800</sup>

---

<sup>798</sup> ŠA‘BĀN, 100 ‘ām, 189.

<sup>799</sup> ABUZEYD, *El año*, 107.

<sup>800</sup> ABUZEYD, *El año* 102.

Es la situación de todos los países que han sufrido la colonización que denuncian los estudios sobre la mujer, las mujeres han sufrido doblemente y su situación ha cambiado a peor. Como dice Butayna Ša‘bān:

“(...) Zahra concluye que la independencia, no ha cambiado nada, porque las mujeres vuelven a la vida marginada. Se pensó que la independencia iba a solucionar todos los problemas pero ya no queda ninguna ilusión del año del elefante. Así que no queda nada del año de la independencia o del año del elefante (...) Zahra siente la amargura de la desilusión, descubre que no toda la gente comparte su visión y le queda claro que la independencia no lo es todo.”<sup>801</sup>

Antes de la independencia, Zahra se había incorporado a la resistencia por medio de su marido, Muḥammad; después de la independencia, Muḥammad se divorcia de ella solamente porque Zahra no ha cambiado, mientras que él ha cambiado su estilo de vida a la occidental, según el modelo de los colonizadores. La narradora se rebela en su discurso contra esta realidad exclamando:

“-¡Es de tipos como éstos de quienes tenemos que esperar la reforma! ¡Sois más peligrosos que los propios colonialistas!”<sup>802</sup>

La actitud del marido de Zahra significa la continuidad del colonialismo, al imponer su cultura y sus valores de modernidad. Rašīda Benmas‘ūd afirma que el divorcio entre Zahra y su marido representa la ruptura entre dos periodos: el periodo de la felicidad y la inocencia, que antes vivía Zahra, y el periodo del presente narrado por Zahra y que representa para ella la decepción y la desilusión. Asimismo, el divorcio simboliza dos periodos se han marcado el pueblo marroquí: el periodo de la lucha, llena de esperanzas, solidaridad y sueños, con la voluntad de unos cambios radicales; y el periodo de la decepción colectiva, ante el oportunismo y individualismo de otros<sup>803</sup>, que se han aprovechado a costa de la lucha de la mayoría de la gente sencilla, que ha

---

<sup>801</sup> ŠA‘BĀN, *100 ‘ām*, 190.

<sup>802</sup> ABUZEYD, *El año*, 91.

<sup>803</sup> BENMAS‘ŪD, *Ŷamāliyyāt*, 106.

luchado con nobleza y entusiasmo, representada en personajes como Zahra, al-Ḥayy ‘Alī, Raḥḥāl, etc.

Todo lo que queda del pasado glorioso de Zahra como miembro de la resistencia es un recuerdo del uniforme que llevaba su marido en la cárcel, y la carta de su divorcio. Ahora, a pesar de los grandes sacrificios de Zahra, se ha convertido en una empleada de limpieza, repudiada, mientras su marido, el hombre, llega al poder político y ejerce la autoridad sobre la mujer en el espacio privado de la casa<sup>804</sup>.

Según Benmas‘ūd en su análisis, el tema del divorcio en la novela es simbólico. El sistema, establecido por los hombres, no logra garantizar unas condiciones humanas y justas para las mujeres, a pesar de su lucha y su sacrificio. Zahra acusa:

"A través de él llevé a cabo diversas misiones en pro de la patria. Y ahora esa misma patria, ¿qué hace por mí? La lucha ha sido barrida por el viento."<sup>805</sup>

El discurso de Laylā Abū Zayd critica el estatus jurídico muy débil de la mujer<sup>806</sup>. Zahra sufre el calvario de la ley del divorcio en el Marruecos independizado, una ley que favorecía solo al hombre<sup>807</sup>. Zahra, una protagonista sencilla y realista, representa, para Buṭayna Ṣa‘abān, la vida de millones de mujeres en Occidente y en Oriente, que se rebelan contra las leyes que condicionan sus vidas. Esencialmente, la tragedia de Zahra es la tragedia de una mujer abandonada por su marido después de muchos años de matrimonio y de amistad.<sup>808</sup>

La narradora lo cuenta así:

"Sin rencor alguno. Mi única sensación es que algo en mí se ha apagado para desaparecer de manera definitiva. Y pese a ello, sigo durmiendo, sigo despertando. El espíritu es esa línea divisoria que distingue al vivo del muerto. ¡Ojalá pudiera desprenderme de mis raíces! La idea me ronda la cabeza, pero

---

<sup>804</sup> BENMAS‘ŪD, *Ŷamālīyyāt*, 106.

<sup>805</sup> ABUZEYD, *El año*, 44.

<sup>806</sup> No solo en Marruecos; ya hemos visto anteriormente cómo Elena Beltrán (2005) denuncia el estatus jurídico de las mujeres en las constituciones y leyes de los estados.

<sup>807</sup> Esta situación ha cambiado al promulgarse la Constitución marroquí, de 2011. Como comentaba Ali Chibani "L'article 19 préconisait dans sa première forme que " l'homme et la femme jouissent, à égalité, des droits et libertés à caractère civil, économique, social, culturel et environnemental", en « Maroc: trois projets de Constitution et des doutes », *Le Monde Diplomatique*, 30 juin 2011.

<sup>808</sup> ṢA‘BĀN, *100 ‘ām*, 106-107.



me falta el deseo de llevarla a cabo. Resulta curioso lo adictos que somos a la vida.

Tomó asiento y dijo: “Ya te llegarán tus papeles y lo que la ley te concede”<sup>809</sup>.

La frase que pronuncia el marido, “Ya te llegarán tus papeles y lo que la ley te concede”<sup>810</sup>, se repite hasta catorce veces a lo largo de la narración, cada vez ahondando más en la frustración y la amargura que siente Zahra. Ella se encuentra excluida de la ley, del espacio de su casa:

“¿Mis papeles? ¡Qué cosa más insignificante es una mujer! Resulta posible devolverla echando mano de un simple papel, como si se tratase de una vulgar mercancía. ¡Qué poquita cosa es! Aquella escena no duró más que unos segundos, los suficientes para dejarme reducida a escombros, para destruir los cimientos sobre los que mi alma reposaba (...) Lo único que sé es que de pronto me encontré a mí misma hecha un ovillo, con la cabeza caída hacia la izquierda y con las manos extendidas, como si fuera un cadáver.”<sup>811</sup>

El hilo conductor de la narración en el *El año del elefante* se desarrolla a través de dos temas principales: el sueño colectivo que representa Zahra en su lucha para liberarse de la colonización, un sueño que ya no existe; y la frustración de Zahra, que evoca ese sueño colectivo mediante su memoria, a través de su “yo”. La frustración y la desesperación de Zahra ante el Marruecos poscolonial se refleja en el discurso sencillo y transparente de la autora, sin eslóganes y sin alinearse aparentemente en ninguna ideología.

Lo cierto es que el fracaso del matrimonio de Zahra simboliza el fracaso del proyecto social que abanderaba el Movimiento Nacionalista (*al-Ḥaraka al-Waṭaniyya*)<sup>812</sup>. Hemos avanzado esta idea en el análisis de *Dafannā al-māḍī*, al comentar cómo resultaba evidente que el Movimiento Nacionalista no tenía un proyecto para defender e integrar a la mujer en la sociedad.

---

<sup>809</sup> ABUZEYD, *El año*, 12.

<sup>810</sup> ABUZEYD, *El año*, 12.

<sup>811</sup> ABUZEYD, *El año*, 12.

<sup>812</sup> BENMAS ‘ŪD, *Ŷamāliyyāt al-sard*, 112.

### 6.3.1. El estudio del espacio en *El año del elefante*.

En el plano artístico, *El año del elefante* describe varias experiencias de Zahra antes y después de la independencia de manera muy resumida. Se trata de dos épocas de la historia de Marruecos, la época de la colonización y de la lucha por la independencia y la época de la independencia. La novela en su conjunto parece un sumario de los acontecimientos que ha vivido Zahra, “un procedimiento muy adecuado para introducir en el relato información relevante o para conectar diversas escenas”, como dice Garrido Domínguez<sup>813</sup>. Zahra es el personaje que permite desarrollar la acción novelística, por ese motivo se encuentra en todo el espacio de la novela. La narradora cuenta lo más destacable respecto a las acciones y las actitudes de Zahra respecto a su divorcio. Los paisajes que describe la narradora a través de los recuerdos de Zahra de su tiempo de militancia pasan rápidamente por ante los ojos. Con un estilo cinematográfico, visualiza las características y la dinámica de pueblos y ciudades del sur hasta el norte de Marruecos:

"Hicimos una nueva parada, en Kenitra, donde se montó un aguador quien, con su odre a cuestas, llenó el autobús con el tintineo de sus campanillas. (...) Volvimos a arrancar y no tardamos en adentrarnos en la llanura del Garb, donde cruzamos el río cuyas aguas anegan cada año estas planicies. Hectáreas y hectáreas de naranjales rodeados de cipreses se sucedieron hasta que alcanzamos Suk-Arbaa. Allí nos apeamos de un autobús en cuyo interior sólo quedaron los viajeros que se disponían a cruzar la frontera con destino a Tánger".<sup>814</sup>

Los acontecimientos de *El año del Elefante* giran en torno al personaje femenino de Zahra. La narración en primera persona es una muestra más del discurso feminista, es una estrategia para reconstruir la identidad de Zahra en el momento en que debe afrontar

---

<sup>813</sup> GARRIDO DOMÍNGUEZ, *El texto narrativo*, 181.

<sup>814</sup> ABUZEYD, *El año*, 57.

su nueva vida sola y llena de obstáculos. “La mujer trata de escribir desde su yo para reafirmar su identidad histórica, porque su existencia siempre ha sido anulada”.<sup>815</sup>

Otro recurso narrativo es el regreso a la infancia a través de la memoria. A lo largo de la novela se cruzan historias de la infancia de Zahra, la historia del personaje de Rahma, la judía y su hija. Estas historias se evocan "a través de secuencias anacrónicas de clase retrospectiva, analepsis, en la que el discurso rompe el curso de la historia para recordar sucesos anteriores".<sup>816</sup> Es un procedimiento descrito muchas veces:

“Dentro del espacio narrativo se pueden escuchar tanto voces del presente como del pretérito. El pasado puede irrumpir en el presente de la historia a través de los recuerdos o evocaciones de un personaje que rememora otras épocas y circunstancias que rodeaban su vida, mediante figuras que tuvieron relevancia en el pasado del personaje”.<sup>817</sup>

La evocación del pasado de Zahra irrumpe en el presente frustrado para rememorar su infancia feliz. Al regresar al pasado, a su infancia, evoca espacios que representan los límites que ella franqueaba. La casa de la mujer judía representaba para los niños/as un espacio peligroso, imposible de atravesar, y sin embargo Zahra lo franqueó. Zahra narra momentos importantes para ella de su infancia,

(...) Yo entré aterrada, temiendo lo desconocido, mientras los otros niños me miraban con extrañeza. Caminaba expectante pero con paso firme, como quien entra en una película de terror. Lancé una fugaz mirada general hacia el interior de la vivienda y allí pude ver unos cántaros, unas puertas cerradas y un amplio patio en cuyo centro crecía una higuera (...) Sin embargo los muñequitos encantados no captaron mi atención tanto como lo hicieron los tesoros contenidos en las tinajas y las sospechosas puertas que permanecían cerradas en medio de aquella penumbra silenciosa”.<sup>818</sup>

---

<sup>815</sup> AL-BUSTĀNĪ, Cārmin, *Al-Riwāya al-niswiyya al-faransiyya, AL-Fikr al-Arabī al-Mu‘āṣir*, 34 (1985), 123.

<sup>816</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 67.

<sup>817</sup> ÁLVAREZ MÉNDEZ, *Dimensión espacial*, 83.

<sup>818</sup> ABUZEYD, *El año*, 17.

En este texto la narradora tiñe el espacio con una atmósfera de misterio que oculta secretos y tesoros. Existen puertas que ocultan esos misterios que todavía viven en la memoria de Zahra ya mujer. La puerta es un concepto fronterizo, une y separa, la puerta divide el espacio en lo público y en lo privado. Las puertas cerradas alimentan la curiosidad de Zahra, una curiosidad que alimenta lo misterioso, y transmite la intuición de que el espacio exterior es un peligro. Es una metáfora presente en muchas culturas, y muy presente en el análisis de Yuri Lotman:

“(…) La puerta es concebida como un sitio peligroso, como lo demuestran los numerosos tabúes asociados a ella en las más diversas tradiciones: no sentarse en el umbral, no cruzarlo con el pie izquierdo (…). La puerta es, evidentemente, un límite espacial, una frontera que separa el espacio interior, protegido, propio, sagrado, etc., del espacio exterior.”<sup>819</sup>

En el espacio de la infancia de Zahra existían puertas cerradas que la protegían y la separaban del mundo exterior y del futuro. Las puertas ocultan lo desconocido para las mujeres:

"En cierto momento, desde una de las puertas llegó un sonido como de pies caminando sobre un manto de paja. Todos mis sentidos se fijaron en él y comencé a imaginarme que la puerta escondía seres de forma humana pero dotados de cuernos, rabo y zarpas".<sup>820</sup>

En el espacio de su infancia, las puertas cerradas causaban a Zahra confusión, miedo a franquear ese espacio fronterizo, de gran relevancia simbólica como imagen de poder, como dice Georges Perec:

“ Les portes arrêtent et séparent (...) il faut franchir le seuil, il faut montrer patte blanche, il faut communiquer, comme le prisonnier communique avec l'extérieur ». <sup>821</sup>

---

<sup>819</sup> ACOSTA, Rinaldo, "La frontera mitológica y su guardián", en Manuel Cáceres Sánchez (coord.), *En la esfera semiótica lotmaniana: estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman*, Valencia: Episteme, 1997, 153-169.

<sup>820</sup> ABUZEYD, *El año*, 17.

<sup>821</sup> PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris: Galilée, 1974, 73.

En el pasado, Zahra era una niña feliz y franqueaba los límites del espacio. Además imaginaba cosas misteriosas con la intuición de un ser femenino.

Los recuerdos de la infancia producen satisfacción y equilibrio emocional para Zahra. Con frecuencia la memoria de Zahra evoca momentos felices en el espacio de la naturaleza, los colores, los olores, el gusto y el tacto.

“Cada vez que me acuerdo de la primavera en aquel vergel, mi olfato percibe el aroma del escaramujo, de las flores que brotaban de los frutales, lo que me permite revivir todas aquellas delicadas sensaciones de ataño.

(...) recorriamos un largo sendero perfumado por todo tipo de fragancias, al arrullo de los trinos, el amparo de unos cercados vegetales entre cuyas hojas y espinos se agazapaba la negrura de las moras silvestres, y sobre los cuales pendían las verdes ramas de los granados, inflamadas por el esplendor de las flores.<sup>822</sup>

(...) ¡Qué explosión de flores! Por ellas, además de por las hojas, aprendí a reconocer las diferentes clases de árboles.”<sup>823</sup>

Zuhūr Karrām sostiene que “el regreso de la mujer a su infancia, en muchos textos, es para partir de su “yo” como base, y para luego entregarse a una experiencia colectiva. Es decir, la historia individual de la mujer le permite plantear la herida existencial a través de su pasado histórico, como identidad perdida”.<sup>824</sup> Del mismo modo, Zahra plantea el mundo desde la percepción de su interior como un auto-conocimiento nuevo y como nuevo nacimiento.

Zahra habla del pasado de su niñez comparándolo con su presente:

“Mi niñez es un oasis de cuyas frescas umbrías pude disfrutar a mis anchas antes de adentrarme por el desierto de mi vida”.<sup>825</sup>

---

<sup>822</sup> ABUZEYD, *El año*, 32.

<sup>823</sup> ABUZEYD, *El año*, 32.

<sup>824</sup> KARRĀM, *Al-Sard*, 102.

<sup>825</sup> ABUZEYD, *El año*, 31.

#### 6.3.1.1. Coordenadas del espacio en *El año del elefante*.

En mi análisis de la obra de Laylā Abū Zayd, voy a seguir las propuestas de Javier del Prado Biezma, que enumera una serie de niveles necesarios para estudiar las coordenadas espaciales en la novela:

- 1) La ubicación general (región, paisaje, ciudad) y la restringida (barrio, casa, habitación) del relato y de la acción del relato.
- 2) La función narratológica del espacio, como fuerza actancial, que se proyecta, desde el determinismo, sobre los actores.
- 3) La función simbólica del espacio, como trampolín para una determinada ensoñación ideológica.
- 4) La función estética de la descripción, como creadora de objetos bellos o expresivos: paisajes, edificios, cuerpos con sus adornos etc”.<sup>826</sup>

En el *Año del elefante*, la autora traza una coordenada espacial de una manera estratégica. Primero, Zahra tiene que recuperar su espacio propio, su habitación. Luego visita el espacio del morabito para alcanzar la plenitud espiritual y desahogarse. Al final, efectúa su viaje a Casablanca en busca de su realización. Las coordenadas espaciales del *Año del elefante* son, pues, las siguientes:

- 1) la ubicación del espacio de la aldea, adonde Zahra regresa divorciada y frustrada por el Marruecos independiente.
- 2) Zahra recupera su espacio propio de la habitación.
- 3) La recuperación psicológica y emocional de Zahra en el espacio espiritual y transitorio del morabito. Es la función narratológica del espacio como argumento de la novela.
- 4) El viaje a Casablanca desvela la ideología y la ensoñación del espacio de la ciudad como una utopía para la realización de la mujer.

---

<sup>826</sup> PRADO BIEZMA, Javier del, *Análisis e interpretación de la novela*, 241.

5) El regreso de Zahra a través de la memoria al espacio de su infancia. La evocación del espacio de Marruecos a través de los viajes en el pasado y en el presente de la narración.

#### 6.3.1.2. El espacio propio de la habitación.

Al empezar su nueva vida de divorciada, Zahra nos cuenta:

“Entre nosotros la mujer no vende las heredades. Así lo dicta la tradición. Alcancé los años de juventud entre dichos y hechos que sustentaban esa costumbre ancestral. Recuerdo a mi abuela repetir desde que tengo uso de razón “una mujer no posee más riqueza que su casa y su marido. Y de los maridos no hay que fiarse”.<sup>827</sup>

En primer lugar, evocando los prudentes consejos de su abuela, Zahra necesita recuperar su habitación, que estaba alquilada a otra mujer, para tener su espacio propio, pensar sobre su situación y organizar su nueva vida. Una vida independiente de su marido en el Marruecos independiente. Es decir, la independencia del país es paralela a la independencia económica y personal de la mujer. Es la misma afirmación de Virginia Woolf: “Para empezar, tener una habitación propia.”<sup>828</sup>

Zahra es consciente del mundo que le ha tocado vivir. Un mundo donde la mujer siempre tiene que estar en alerta. Esta sabiduría de carácter femenino y feminista al mismo tiempo, lo ha heredado de su abuela. La narradora se acuerda de esta sabiduría oral, la considera como una teoría de la vida fiable, porque viene de tiempos ancestrales y desde experiencias que han vivido las mujeres. Virginia Woolf puede añadir que “Si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres.”<sup>829</sup>

Aunque ha estado casada, y ha tenido una vida cómoda en la casa de su marido, Zahra no ha vendido su habitación, siguiendo los consejos de su abuela; como mujer iluminada por la sabiduría ancestral, no se fía de la sociedad de los hombres donde vive.

---

<sup>827</sup> ABUZEYD, *El año*, 28.

<sup>828</sup> WOOLF, *Habitación propia*, 73.

<sup>829</sup> WOOLF, *Habitación propia*, 104.

“La independencia había sido la meta entre todas las metas como si fuera la puerta que daba acceso al paraíso.

Ahora comprendo lo importante que ha sido para mí conservar esta habitación. Algo desconocido en mi subconsciente me disuadió en su momento de venderla. En cualquier caso, no es costumbre entre nosotros el que las mujeres vendan sus casas. Somos un pueblo atrapado entre dos fuegos, a medio camino entre lo urbano y lo beduino”.<sup>830</sup>

Zahra, en su habitación propia, resiste y afronta la nueva situación igual que Shehrezade:

En mi habitación (...) pasé la segunda de las cien noches. Allí estuve, contándolas, de la misma manera que Shehrezade contaba las suyas.<sup>831</sup>

Zahra necesita su habitación propia porque le permite reestructurarse, resistir, meditar y reconstruir su historia. La narradora se define como una Shehrezad, la narradora universal, que cuenta historias maravillosas para distraer a Chehreyar como forma de resistencia. Sherezade es un mito para Zahra porque es una mujer inteligente capaz de analizar su situación y transformarla<sup>832</sup>. Y a Sherezade evoca Zahra cuando se acuerda de su padre:

¡Ay, aquella caverna! Para mi padre se trataba de un mundo maravilloso, ¡la verdadera cueva de Ali Babá! (...) Los mejores momentos de su vida los pasó trasteando entre aquellos tesoros a la luz de un candil.<sup>833</sup>

El discurso de la narradora sobre el espacio de su infancia se ambienta con lo maravilloso, como las historias maravillosas de *Las mil y una noches*. En cambio, el discurso de la narradora en el presente de la narración nace desde una concepción del espacio de crisis. Zahra es consciente de que no tiene lugar en la sociedad donde vive, de que tiene que vivir en un estado de alerta continua.

---

<sup>830</sup> ABUZEYD, *El año*, 27.

<sup>831</sup> ABUZEYD, *El año*, 26.

<sup>832</sup> Es así como Fatema Mernissi (*El Harén en Occidente*, Madrid: Espasa Calpe, 2001, 63-64) ve a Sherezade: “Lo que confiere a la Sherezade musulmana sus credenciales como mito civilizador aún vigente y como símbolo del triunfo de la razón sobre la violencia es esta capacidad de mujer inteligente para analizar su situación y transformarla..”.

<sup>833</sup> ABUZEYD, *El año*, 23-24.



“Así pues, me había quedado sin tierra. Esa tierra sería para mí como un aeropuerto en el que aterrizaría para cambiar de avión”.<sup>834</sup>

La metáfora del aeropuerto sirve para reforzar la idea de soledad y la inestabilidad de Zahra, que siempre tiene que estar en alerta para volar, porque no existe lugar para ella en la tierra. Fatema Mernissi interpreta este tema a través de la fábula de *Las mil y una noches*, que le sugiere el siguiente comentario:

“El mensaje principal de la fábula de “la mujer del vestido de plumas” es que todas las mujeres deberían vivir su vida como si fueran nómadas. Deben mantenerse en alerta y estar siempre listas para marcharse, incluso cuando son amadas.”<sup>835</sup>

Zahra se mueve en un espacio de la crisis existencial y política. Para Zahra la ciudad está muerta.

“No me gustan las tumbas impotentes en esta ciudad cuyos habitantes son los muertos. En la lontananza aparecían intramuros los tejados de las casas. Son blancas, alargadas como estas sepulturas que también forman la ciudad. No sé qué me empujó a hacer semejante comparación”.<sup>836</sup>

Zahra vive el espacio desde su interior y lo proyecta como imágenes de la muerte sobre la ciudad, porque se identifica con la ciudad muerta:

“Mi única sensación es que algo en mí se ha apagado para desaparecer de manera definitiva.”<sup>837</sup>

También ha perdido la noción del espacio, porque lo percibe como algo sin vida:

---

<sup>834</sup> ABUZEYD, *El año*, 30.

<sup>835</sup> MERNISSI, *El harén en Occidente*, 13.

<sup>836</sup> ABUZEYD, *El año*, 34.

<sup>837</sup> ABUZEYD, *El año*, 12.

“(…) eché a andar por el callejón, casi como si fuera una inválida”<sup>838</sup>.

Zahra ha perdido la noción del espacio, lo percibe como muerto, porque está decepcionada de su divorcio injusto y de su aldea. Porque la situación de la mujer y de su aldea no han cambiado ni han progresado. Zahra expresa una sensación de desarraigo y de extrañeza en el espacio de su aldea. Dice la narradora:

“(…) Lloraba por todo lo pasado y por ser extraña en mi propia casa.”<sup>839</sup>

La protagonista se mueve en un espacio laberinto y le cuesta encontrar su sitio; y siente angustia ante un mundo en el que no encuentra su lugar.

### 6.3.1.3. El espacio de la crisis, cronotopo del umbral.

Desde el punto de vista literario, el espacio de la crisis se interpreta como el cronotopo del umbral. Según Bakhtin,

“C’est le cronotope de la crise, du tournant d’une vie. Le terme même du «seuil» a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que sens réel) un sens métaphorique; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l’existence (ou d’indécision, de crainte, de «passer le seuil». En littérature, le Chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique (...) En somme, dans ce Chronotope le temps apparaît comme un instant, comme s’il n’avait pas de durée, et s’était détachait du cours normal du temps biographique.»<sup>840</sup>

En *El año del elefante*, el espacio del morabito es un lugar de acción, donde se cumple el acontecimiento de la crisis, de la resurrección, del renacimiento de Zahra, y de clarividencia para tomar decisiones y replantear de nuevo su vida. En suma, en este cronotopo el tiempo aparece como un instante concentrado y cargado de los

---

<sup>838</sup> ABUZEYD, *El año*, 9-20.

<sup>839</sup> ABUZEYD, *El año*, 21.

<sup>840</sup> BAKHTIN, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris: Gallimard: 1993, 389.

acontecimientos claves de la novela. La protagonista regresa a su aldea frustrada pero teniendo la fe como una luz encendida que la guía en su vida. Para ella el morabito es un lugar de catarsis, donde se renueva y se ilumina de la sabiduría del alfaquí. La narradora describe el morabito como un lugar especial y cálido:

"He aquí el morabito: blanco, alargado y rematado por una cúpula. Mis zapatos estaban manchados de barro, así que los sacudí antes de entrar con ellos en la mano. El alfaquí se encontraba acurrucado en una esquina, con un brasero ante sí al calor de cuya lumbre se calentaba (...)"<sup>841</sup>

El brasero añade una dimensión de calidez al morabito y eso tiene dos significados, la calidez humana del alfaquí y del espacio protector del morabito. Como dice Françoise van Rossum-Guyon,

“les objets prennent valeur d’images et de symboles, que ce qui était signifié joue le rôle de signifiant pour signifier tout autre chose».”<sup>842</sup>

El espacio del morabito está asociado a los espacios culturales: primero la narradora localiza el lugar y lo describe desde el exterior, luego penetra en el interior describiendo sus peculiaridades. El decorado transmite las características del lugar y del espacio deteniéndose en ciertos detalles que reflejan su religiosidad.

“De la pared colgaba un viejo cuadro donde el nombre de Dios estaba escrito con grandes caracteres, mientras que del techo pendía como adorno un globo de cristal coloreado.”<sup>843</sup>

La visita de Zahra al espacio sagrado tiene como motivo encontrar paz y ayuda en los momentos de crisis:

"¿Puedo pasar aquí la noche...señor?  
(...) No tengo más sitio que éste. Me he divorciado hoy mismo.

---

<sup>841</sup> ABUZEYD, *El año*, 20.

<sup>842</sup> ROSSUM-GUYON, Françoise van, *Critique du roman*, Paris: Gallimard, 1970, 213.

<sup>843</sup> ABUZEYD, *El año*, 21.

(....) En mi interior creció una dolorosa sensación que me obstruyó la garganta mientras las lágrimas corrían por mis mejillas.

-No llores- me dijo."<sup>844</sup>

En el espacio del morabito, la crisis de Zahra tiene varias significaciones. Primero: no tiene donde pasar la primera noche en su aldea, y el morabito, con el apoyo del alfaquí, la arropa.

Segundo: Zahra se siente sola y sin apoyo de nadie en su crisis y busca en este espacio comunicación y paz espiritual. Desde el primer instante que pisa el morabito, dice:

“Al verlo me sentí tranquila (...) Agarré su mano y, al besarla, sentí su calor y su suavidad.”<sup>845</sup>

El ambiente del morabito, con la presencia de alfaquí, es acogedor y comunicativo. Este espacio es, en síntesis, el principal generador del tema de la novela. El acontecimiento tiene cuerpo porque la narradora concretiza en un lapso de tiempo muy emotivo y concentrado la tragedia de una mujer divorciada.

-El destino es así -afirmó resignado.

-Más bien, la independencia es así -repuse desafiante.

-Verá usted, tomo la comida sin tenedor, no hablo francés, no puedo sentarme en compañía de hombres.

-¿Y era así como ellos querían que fueran las cosas?

-No soy más que una moneda vieja, sin más valor que para los museos.

Lo que ahora necesitan son mujeres modernas.

-(...) No le dé más vueltas... ¡Hasta la propia patria olvida.<sup>846</sup>

En este texto Zahra concretiza su crisis en un espacio espiritual, porque no encuentra una solución a su situación en otros lugares de la ciudad. El problema de Zahra radica en que está excluida del espacio privado de su casa y del público,

---

<sup>844</sup> ABUZEYD, *El año*, 21.

<sup>845</sup> ABUZEYD, *El año*, 20.

<sup>846</sup> ABUZEYD, *El año*, 22.

instituciones donde domina el poder de los hombres. Zahra no tiene más remedio que acceder al espacio religioso, porque le ofrece protección y un arraigo espiritual más que material, en busca de la pureza del bien como metáfora infinita de la creencia, de la búsqueda de la trascendencia. Como dice Víctor Bravo:

“(…) Los mitos y las religiones distinguen claramente los espacios sagrados de los profanos, este deslinde ya lo hace el humano sea cuando realmente habita un espacio (...) casa y templo, comparten de este modo una misma dimensión simbólica: la del construirse en espacios identificatorios del ser. Desde estos lugares el humano ser parte y regresa; o crea, desde la nostalgia de los exilios en que la vida lo coloca (exilios políticos, culturales, existenciales) la figuración de los paraísos que brotan en la distancia desde la identificación originaria. Si el inevitable transcurrir de las horas hace del vivir una continua mudanza, esta figuración de los espacios identificatorios se convierte en uno de los signos recurrentes de la existencia humana.”<sup>847</sup>

A la luz del texto de Víctor Bravo, entendemos mejor que Zahra está exiliada en el espacio de su país, que su vida es una continua mudanza, y que se refugia en el morabito, porque es un lugar donde se identifica. El Marruecos de la posindependencia, no ofrece una solución a Zahra. La independencia solo significa riqueza para unos y marginación para otros. Este discurso se materializa de la siguiente manera:

“Por las callejuelas los jóvenes apoyan sus anchos hombros en la decrepitud de los muros. ¿Qué están esperando? Mientras, en el morabito el anciano sigue con su tarea de buscar marido a las mujeres. Se trata de una aldea que agoniza pero que resiste a sucumbir a fuerza de esperanza y de milagros.”<sup>848</sup>

---

<sup>847</sup> BRAVO, Víctor, *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, 78-79.

<sup>848</sup> ABUZEYD, *El año*, 87.

#### 6.3.1.4. El espacio del morabito y el punto de vista.

El refugio de Zahra en el espacio del morabito es una estrategia narrativa de la narradora. Esta perspectiva tiene un papel capital en la integración épica del espacio del morabito. La narradora elige este espacio para dinamizar con el diálogo los personajes y la descripción que van a proveer del punto de vista de la novela, necesario, pues como dice Wayne Booth,

« (...) Le point de vue est en un certain sens un “truc” technique, un moyen, pour parvenir à des fins plus ambitieuses, ou bien nous affirmons que la technique est le moyen dont dispose le créateur pour découvrir son intention propre, ou alors qu’elle est le moyen dont il dispose pour agir à sa guise sur le public». <sup>849</sup>

El morabito es el lugar que trasmite lo fundamental de la historia; su función puede decirse que es de focalización, según la definición de Mieke Bal:

“Focalización: cuando se presentan acontecimientos siempre se hace desde una cierta “concepción”. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo.” <sup>850</sup>

O bien, como recuerdan Bourneuf y Ouellet:

“(…) la critique anglo américaine appelle *the point of view, the focus of narration*: c’est l’angle de prise de vue, le foyer narrationnel, le point d’optique où se place le narrateur pour raconter son histoire” <sup>851</sup>.

El punto de vista de la novela se focaliza en el espacio del morabito, a partir de la concepción crítica del personaje femenino de Zahra respecto al Marruecos poscolonial. Y se desarrolla con el diálogo entre Zahra y el alfaquí. En el espacio del

---

<sup>849</sup> BOOTH, Wayne, « Distance et point de vue. Essai de classification », *Poétique du récit*, Paris: Seuil, 1977, 87. (Traduit de l’anglais par Martine Désormonts).

<sup>850</sup> BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa*, 101.

<sup>851</sup> BOURNEUF, R - R. OUELLET, *L’univers du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975, 81.

morabito, el lector percibe la historia de Zahra de manera dramática. La escena donde se desarrollan los diálogos entre Zahra y el alfaquí nos desvela la angustia que vive la mujer y su capacidad de superación; y el uso del diálogo, en lugar de la narración, nos remite a la distinción entre *showing/telling*, propuesta por Percy Lubbock<sup>852</sup>, o al punto de vista de W. Booth: "L'auteur ne raconte pas directement, c'est le lecteur qui découvre lui-même, à partir des mots, gestes, et actes des personnages »<sup>853</sup>, enriqueciendo la apreciación de la obra, porque el arte de la novela empieza cuando el novelista piensa en su historia como una materia para mostrar.

En el espacio del morabito, la autora expresa, integrándolo literariamente, su punto de vista sobre el feminismo árabe, que tiene la peculiaridad de no eliminar la religión como dimensión espiritual del personaje. Es una característica que señala 'Abdessamad Dialmy respecto al feminismo marroquí:

“La mujer marroquí, la ciudadana y la intelectual, posee una percepción de sí misma, a través de un feminismo apropiado, más o menos objetivado dentro de las estructuras sociales y más o menos asimilado por ella, ya sea a través de una nueva percepción del Islam, la del islamismo, definido como medio para conquistar el poder con lo cual reislamizar la sociedad. De esta manera, la relación de la mujer marroquí con su propia condición, no es ni el resultado de una reproducción generacional mecánica de la religión ni de una imitación ciega de un feminismo (occidental y extremista que acusa y rechaza el hombre). La mujer marroquí percibe la sociedad y su condición a través de una doble recomposición: la del mensaje islámico y la del ideal feminista”.<sup>854</sup>

Desde la perspectiva el espacio religioso, el refugio de Zahra refleja el punto de vista y la ideología feminista de la obra. Zahra denuncia la injusticia hacia las mujeres y la terrible situación que vive, y que la excluye de la lógica de las cosas. Dice la narradora:

"-Me da asco la gente y me doy asco a mí misma. Todo es enfermedad, desolación, desencanto... ¿Cómo puede estar todo así? ¿Se trata de un hechizo?

---

<sup>852</sup> LUBBOCK, Percy, *The craft of fiction*, citado por R. Bourneuf y R. Ouellet, *L'univers du roman*, 83.

<sup>853</sup> BOOTH, Wayne, « Distance et point de vue », 87.

<sup>854</sup> DIALMY, Abdessamad, "Mujeres, ética y espiritualidad", *La mujer en Marruecos*, Barcelona: Fundación Catalana de Gas, 1999, 63.

-Ten cuidado, más vale que no te metas en aguas pantanosas.  
 ¿Por qué? Hasta el propio profeta fue sometido a hechicerías.  
 -¡Dios le bendiga y salve!  
 -Usted sabe que eso es así.  
 -El mago no prosperará, venga de donde venga.  
 -Al menos debe de tratarse de un mal de ojo.  
 -¡Sabe Dios!  
 -¿Y Dios? ¿Es que se ha desentendido de nosotros?  
 -(..) ¿Porqué Dios permite la injusticia?- insistí.  
 -Orar por el profeta -afirmó sin dejar de susurrar- alivia el desasosiego y purifica el alma de la misma manera que un vestido blanco puede ser lavado de sus manchas.  
 -¡Pero si el país vive en medio del fango!"<sup>855</sup>

El diálogo entre Zahra y el alfaquí muestra que la protagonista cuestiona la religión y la política y que el alfaquí no tiene la solución definitiva, pero le proporciona una visión pacífica para que Zahra abandone la cólera y tome las riendas de su vida independientemente. La narradora añade:

"-¿Pero acaso la cólera divina no se ha abatido ya sobre nosotros? Todo lo que podría oler a vida está corrompido en este país donde cunde el desánimo por todas partes.  
 -El desánimo no es eterno.  
 -Pues yo he decidido coexistir con él. Ciertos hombres a los que yo conozco lo combaten mediante el alcohol. Yo le plantaré cara con plena consciencia de su gravedad.  
 -¡Mucho ánimo! La entereza es señal de fe.  
 -Si no fuera por ella, una ya habría perdido el juicio.  
 -Hija mía, lo tuyo pasará; serás recompensada en el otro mundo.  
 -¿Y en éste? Nada de nada...o como mucho unas migajas, no?  
 -Este mundo es temporal, mientras el otro es el de verdad. ¡Tengamos fe y alabémosla Señor!"<sup>856</sup>

---

<sup>855</sup> ABUZEYD, *El año*, 23.

<sup>856</sup> ABUZEYD, *El año*, 24.



En el morabito, Zahra se desahoga y plantea sus verdaderas inquietudes. En este espacio religioso Zahra encuentra un sentido a su vida; ha expresado su angustia emocionalmente y ha encontrado al alfaquí con quien ha desarrollado una comunicación plena. El anciano ha sabido como contener la cólera de Zahra. Como no existe solución política o jurídica para Zahra en el Marruecos independizado, el morabito es el único lugar para desahogarse, comunicarse, alcanzar la paz, el equilibrio para encontrar una salida:

"-¿Qué será de mí? -pregunté de improviso al anciano.

Me respondió con la misma serenidad de antes...

-Ni el verdadero creyente conoce el miedo ni su corazón la zozobra.

-Sí, sí...eso ya lo sé, pero yo me voy a morir de hambre.

-En la tierra del Islam nadie perece de hambre.

-(...) No tengo ningún tipo de recursos.

- En el pueblo hay una fábrica de alfombras.

- Yo no sé tejer.

-Pues entonces dedícate a bordar caftanes.

-Tengo muy mal la vista.

-Pues abandonarte a la molicie acabará contigo.

De repente me acordé de que sabía hilar, y así se lo hice saber.

-¿Lo ves?"<sup>857</sup>

Zahra, con la ayuda emocional de alfaquí, empieza a recuperarse y a acordarse de sus habilidades. En el morabito Zahra recupera la calma, se reestructura y se anima para ganarse la vida, y tiene que empezar desde cero, sin ningún tipo de ayuda. A pesar de que ha participado en la independencia de Marruecos junto con su marido, ella se queda sin recursos mientras su marido adquiere poder y riqueza. El diálogo siguiente muestra la intervención de alfaquí, que pone bálsamo a las heridas de Zahra:

---

<sup>857</sup> ABUZEYD, *El año*, 43-44.

"¿En qué momento se unió él a la Resistencia? Eso es algo que no sé, así que me quedé de piedra el día en que lo descubrí, tanto como el día en que tomó asiento de modo solemne para anunciarme: "Ya te llegarán tus papeles y lo que la ley te concede". Sin embargo, aquél fue un asombro al que siguió el regocijo, no la consternación.

A través de él llevé a cabo diversas misiones en pro de la patria. Y ahora esa misma patria, ¿qué hace por mí?

-“La lucha ha sido barrida por el viento”, dije al anciano...

-Cierto es que a Dios no le gusta la complacencia....¡pero tampoco el remordimiento!

-¿Y de qué servirían los remordimientos en este caso? Volvería a hacer todo lo que hice".<sup>858</sup>

Cuando encuentra momentos de paz y recuperación, Zahra comenta: “Había llegado el momento de empezar a recomponerme un poco”.<sup>859</sup> Zahra empieza a reconstruir su historia en el pasado con una visión consciente y llena de crítica política y moral sobre el Marruecos poscolonial, que la dejó en un espacio liminal. La autora, con estrategia espacial, elige el morabito para transmitir el discurso feminista árabe que valora el papel de los espacios sagrados como lugar de recompensa y de desahogo. Esto es algo que ocurre no solo en el caso de Zahra, sino en otros casos que tienen su incidencia en la vida real. Dialmi ‘Abdessamad, el sexólogo marroquí, comenta, a propósito de los espacios sagrados y su influencia positiva sobre la psicología de las mujeres que viven diferentes crisis,

“La mujer entonces se ve arrastrada a frecuentar santos, aquellos espacios institucionales del tratamiento teológico-terapéutico. Es en ellos donde la mujer insatisfecha (..) expresa sus quejas, se confiesa al santón y a las otras mujeres presentes. En ellos encuentra una oreja cordial y solidaria, reconfortante. Esta catarsis verbal se prolonga y se profundiza a través de otra catarsis, de naturaleza corporal, una catarsis también liberadora, también benéfica”.<sup>860</sup>

---

<sup>858</sup> ABUZEYD, *El año*, 44.

<sup>859</sup> ABUZEYD, *El año* 44.

<sup>860</sup> DIALMY, “Mujeres, ética y espiritualidad”, 64.

Zahra ha encontrado en el morabito una oreja cordial, el diálogo con el alfaquí y su estancia en ese lugar le ha servido como catarsis.

“En ese momento percibí que en el aire flotaba la voz de un hombre ciego que recitaba azoras del Corán. Abandonándome a su salmodia me sentí más ligera de ánimo hasta el punto de notar una placentera sensación de calma”.<sup>861</sup>

El espacio del morabito no solo le ha servido para desarrollar un diálogo y encontrar una oreja cordial, sino que ese lugar la acogió, la arropó y la protegió ya el primer día que llegó a su aldea, cuando todavía no había recuperado su habitación.

“(…) El anciano me abandonó por un momento. Regresó de inmediato con un poco de agua servida en un cuenco de barro, un mendrugo de pan de cebada y un cucurucho de aceitunas negras (...), me trajo un jergón y una manta. Me deseó buenas noches y se marchó.

(...) a la mañana siguiente, recordé que el sonido nocturno de la lluvia al caer sobre los emparrados del vecindario me pareció llegado desde la más lejano de mi infancia.”<sup>862</sup>

En este texto, la narradora refleja que el espacio del morabito posee una significación cultural importante para las mujeres marroquíes divorciadas en un momento dado de la historia de Marruecos. El morabito protege Zahra, la consuela, la abriga y contiene la rabia que siente contra el espacio exterior de índole hostil y destructor. Es, en cierto modo, el reconocimiento, en su dimensión social, del valor semántico que le asigna Dialmi a estos pequeños centros de religiosidad, las zagüías:

“(…) La Zawiya es un espacio redondo, una cúpula que permite reencontrar el agua, el silencio y la paz de la existencia uterina. Es en estos lugares donde la mujer se lanza a la conquista de la espiritualidad, contra su cuerpo atípico, que no llega a permitirle realizarse según el modelo socio-islámico dominante.”<sup>863</sup>

---

<sup>861</sup> ABUZEYD, *El año*, 43.

<sup>862</sup> ABUZEYD, *El año*, 24.

<sup>863</sup> DIALMY, “Mujeres, ética y espiritualidad”, 64.

### 6.3.1.5. El espacio del morabito: el discurso feminista y poscolonial.

Desde el punto de vista narrativo, el morabito tiene un papel espacial importante porque es donde se desarrolla la escena principal de la novela. Y hablo aquí de escena en el sentido en que lo usa Chatman:

“La escena es la incorporación del principio dramático a la narrativa. La historia y el discurso tienen aquí una duración más o menos igual. Los dos componentes usuales son el diálogo y las actividades físicas representadas de duración más bien corta, del tipo de las que no tardan mucho más en hacerse que en relatarse”.<sup>864</sup>

El discurso poscolonial y feminista que transmite la escritora en el morabito se expresa a través de Zahra, en una escena dialogada manifestando sus ideas y su experiencia vital antes y después de la independencia. La ventaja de la escena así entendida es que establece una distancia entre la narradora y la autora implícita, puesto que “el narrador simplemente no se refiere nunca a sí mismo. No es más significativo el que le llamemos “él” que “yo” o “usted”.<sup>865</sup> Desde un punto de vista ideológico, la autora ha elegido el “yo” para referirse a muchas mujeres que están en la misma situación de Zahra.

El morabito es el lugar que frecuenta la mujer tradicional. Es un espacio que materializa un feminismo apropiado a la mujer marroquí en su dimensión política — aquí la participación en la resistencia—, cultural, que se remonta a tiempos ancestrales, y religiosa y espiritual que refleja un Islam bien asimilado.

Es ahí, en el espacio del morabito, donde se desarrolla el discurso que quiere transmitir la narradora, que cumple con las premisas de Chatman, en el sentido de que en el “discurso narrativo, el “cómo” se divide a su vez en dos subcomponentes: la forma narrativa propiamente dicha -la estructura de la transmisión narrativa- y su manifestación”.<sup>866</sup>

---

<sup>864</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 76.

<sup>865</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 225.

<sup>866</sup> CHATMAN, *Historia y discurso*, 22.

El discurso feminista de la narradora, con sus características y su originalidad, lo podemos clasificar en algunos de sus aspectos dentro de lo que denomina Dialmy *marabutismo*,

"un discurso feminista marroquí (...) más profundo que el islamismo y el feminismo, (...) puesto que, a pesar de su acusada presencia, el islamismo no se atrevería a pretender el monopolio de toda la espiritualidad del Islam tal y como la vive la mujer marroquí (...) En realidad, el marabutismo ofrece a la masa de mujeres analfabetas el espacio distinto de una espiritualidad distinta con modelos distintos, y con una ética distinta. También es el espacio original primero donde se lleva a cabo una cierta liberación de la mujer musulmana".<sup>867</sup>

La liberación del personaje femenino en el morabito se consigue a través de la superación de la crisis vital que atraviesa. En el espacio religioso, percibe la paz y la espiritualidad que trasmite el discurso islámico pacifista de alfaquí, personaje clave del morabito. La novela muestra la voluntad de Zahra de superar su crisis, además de transmitir un mensaje sobre el feminismo característico del mundo árabe. Como dice Michael Hall,

"In her approach to the islamic religion in *Year of the elephant*, Leila Abouzeid joins a growing number of Arab and Muslim women writers who have begun to challenge European feminist discourse on women and Islam. Academics such Fatima Mernissi and Leila Ahmed have reasserted what they believe is the original and universal liberatory message of Islam, and reject the notion that theory and practice of liberation for muslim women can only be found in European feminist models, most of which dismiss Islamic culture and values out of hand as totally incompatible with the concept of women's liberation."<sup>868</sup>

En resumen, Laylà Abū Zayd se apunta a un discurso feminista característico del mundo árabe que marca la diferencia con el feminismo occidental. Tanto ella como

---

<sup>867</sup> DIALMY, "Mujeres, ética y espiritualidad", 63.

<sup>868</sup> HALL, Michael, "Leila Abouzeid's Year of the Elephant", 76.

Fātima al-Mernissi y Laylā Aḥmed, desafían, como dice Hall, el discurso feminista occidental que apunta al Islam como obstáculo y contra la liberación de la mujer.

#### 6.3.1.6. La proximidad del espacio del morabito a la mujer en *El año del elefante*.

Como ya hemos señalado en la parte teórica, el espacio tiene sus características culturales. En especial, en los primeros tiempos del Islam la repartición del espacio se fundamentaba sobre la proximidad de la gente y de las mujeres al espacio público.

“(…) Cette promiscuité —como dice Fátima Mernissi— entre gouvernement et gouvernés devrait nous aider à comprendre l’extrême sensibilité du prophète à la rumeur, au qu’en-dira-t-on de la ville. Il baignait, étant donné la densité des contacts dans l’espace ».<sup>869</sup>

El contacto y la proximidad en el espacio público de la mezquita y en el espacio de la vivienda del profeta, ha proporcionado a las mujeres la participación política. Como dice Fatema Mernissi,

“L’architecture prophétique était un espace où la distance entre vie privée et vie publique était nulle, et où les seuils, physiques ne constituaient guère des obstacles.(…) et allait ainsi jouer un rôle décisif dans la vie des femmes et leur rapport au politique. Cette osmose spatiale entre foyer et mosquée aura deux conséquences que l’islam moderne officiel n’a pas cru bon de retenir ou n’a pas envisagées.»<sup>870</sup>

Lo que nos interesa en el texto de Fatema Mernissi es la repartición del espacio en la cultura islámica, que se basa en la proximidad, cosa que ya no existe en los tiempos modernos del Islam oficial. Sin embargo en los espacios sagrados del Norte de África todavía existe.

---

<sup>869</sup> MERNISSI, Fatima, *Le harem politique , le prophète et les femmes*, Paris: Albin Michel, 1987, 138.

<sup>870</sup> MERNISSI, *Le harem*, 144.

En *El año del elefante*, existe esa proximidad de las mujeres en el espacio del morabito. Esto lo muestra la autora cuando Zahra se refugia la primera noche en el morabito y la proximidad de alfaquí a Zahra, para escucharla, ayudarla, para superar su crisis. El alfaquí representa una figura de solidaridad y esto dentro del espacio del morabito, que proporciona la proximidad y la comunicación.

“In a series of dialogues between Zahra and the village ‘sheikh’ that occur throughout *Year of the elephant*, Abouzeid challenges European discourse on Islam by portraying the sheikh as a warm helpful and genuinely spiritual person rather than a stereotypical authoritarian and misogynist figure: the sheikh is a fountain of goodness..(...) Abouzeid reinforces an essentially positive image of Islam as a force for social justice and liberation. It is of course unlikely that she set out to challenge negative stereotypes about Islam when she wrote *Year of the Elephant*.”<sup>871</sup>

La novela transmite un discurso acerca del Islam que ayuda a Zahra a superar su crisis con la ayuda del alfaquí, este personaje principal dispuesto a escuchar la angustia que siente Zahra sobre el pasado, la complejidad del presente y las ambiciones del futuro. El alfaquí respeta las críticas severas de Zahra a la situación de su país, porque la protagonista es consciente de que tiene que enfrentarse con valentía a una realidad bastante dura y complicada.

El espacio del morabito ha sido un lugar de transición. Tras esto Zahra decide cambiar su vida para disponerse a la conquista de la ciudad de Casablanca.

#### 6.3.1.7. Esquema del espacio del topos de *El año del elefante*. Figura 5.

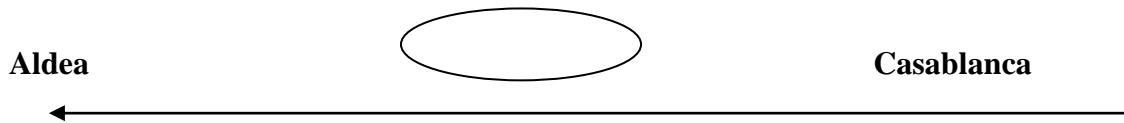
El personaje femenino de *El año del elefante* es móvil en el espacio. La novela empieza con el viaje de Zahra a su aldea y se termina con el viaje a la ciudad de Casablanca. La percepción del espacio de la narradora es lineal:

Figura (5).

---

<sup>871</sup> HALL, “Leila Abouzeid’s *Year of the Elephant*”, 68-73.

### El espacio del morabito



La topografía general de la novela se presenta como la hemos representado en esta figura. El personaje femenino regresa a su aldea, se toma un tiempo de transición en el morabito y en su habitación propia, y parte hacia Casablanca. Zahra ha evolucionado en el morabito, ese espacio oval y protector, reminiscencia del útero materno.

En general, en la cultura marroquí, el morabito es un espacio específico de las mujeres donde encuentran solidaridad, comunicación, donde se sienten liberadas y alejadas de los espacios hostiles, tanto privados, como la casa, o públicos, la calle. El morabito es el lugar principal y clave de la novela, porque desde allí la narradora proyecta la crisis de Zahra y su decisión de viajar a la gran ciudad.

#### 6.3.2. El tema del viaje del personaje femenino en *El año del elefante*.

*El año del elefante* narra dos épocas importantes, que la narradora recorre siguiendo el mapa de Marruecos, desde Casablanca, el Marruecos colonizado por los franceses, hasta Tánger, la zona colonizada por los españoles. Es el viaje que Zahra efectuó en tiempos de su militancia.

“A través de la ventanilla se veían obreros borrando las pintadas contrarias a la colonización, así como campamentos y patrullas.

(...) Recorrido ya el primer tramo en dirección a Rabat, aparecieron a ambos lados de la carretera hileras de viñas que brotaban entre almagra de la tierra. Y en medio de los viñedos, caseríos de rojizos tejados. De súbito el autobús....”<sup>872</sup>

---

<sup>872</sup> ABUZEYD, *El año*, 52-53.



“(…) Hicimos una nueva parada, en Kenitra, donde se montó un aguador (…) no tardamos en adentrarnos en la llanura del Garb, donde cruzamos el río (…) alcanzamos Suk al-Arbaa. Allí nos apeamos de un autobús en cuyo interior sólo quedaron los viajeros que se disponían a cruzar la frontera con destino a Tánger”.<sup>873</sup>

Buṭayna Ša‘bān sostiene que *El año del elefante* es una novela concentrada, podría tener 100 páginas más si lo hubiera escrito otro escritor. Sin embargo, Layla Abū Zayd es una escritora que confía en la inteligencia de sus lectores; sencillamente les enseña el camino para que completen las escenas que ella sugiere.<sup>874</sup>

Desde el punto de vista lingüístico, Laylā Abū Zayd utiliza un árabe clásico poético, que nace de una sensibilidad fina y muy observadora, para describir dos épocas. “Leila Abuzeyd has created a new style, a mosaic of expression with which she describes her old and a new world of Morocco”<sup>875</sup>.

### 6.3.3. El discurso del espacio urbano de Casablanca.

La permanencia de Zahra en su habitación propia y en el espacio del morabito, tanto en los momentos de reflexión como en los diálogos, le han permitido alcanzar la plenitud espiritual en forma de catarsis, para conquistar de nuevo el espacio exterior. Zahra decide conquistar la ciudad de Casablanca con una conciencia nueva, es decir, como mujer independiente, que lucha por sí misma. Es casi la misma conciencia que ha tenido Līnā en *Anā aḥyā*; Līnā ha conquistado el espacio exterior, pero regresó a su casa con una nueva conciencia sobre el espacio exterior. En cambio Zahra decide conquistar el espacio de Casablanca con una idea bien determinada, es decir, de valerse por sí misma. Metafóricamente, esta decisión significa que, en el Marruecos independizado, la mujer tiene que construir su futuro con una meta y con decisión propia.

---

<sup>873</sup> ABUZEYD, *El año*, 57.

<sup>874</sup> ŠA‘BAN, 100 ‘*Ām min al-riwāya al-nisā’iyya al-‘arabiyya*, 191.

<sup>875</sup> *Year of the Elephant: A Moroccan woman’s journey toward independence by Laila Abouzeid*. Website of University of Texas Press. (octubre. 31. 2010).

“(…) Laylā Abū Zayd interpreta que la independencia de su país no se efectúa sin la independencia de la mujer. Pero eso se cumple solo en una sociedad próspera...”<sup>876</sup>.

En la aldea de Zahra no había condiciones para la supervivencia, por eso la protagonista se pone en acción para cambiar el rumbo de su existencia a través del viaje y empezar una nueva vida en la gran ciudad.

“(…)- No he encontrado ningún consuelo aquí.

- ¿Qué quieres decir?

- Que me voy.

- En vano estás intentando escapar de ti misma cambiando de lugar.

- Ya he tomado la decisión. Usted no logrará que dé mi brazo a torcer. Mi vida no pasa por esta aldea.

-Pero esta es tu tierra...

-Una tierra que no me garantiza el pan no puede ser mi tierra.

-¿A dónde irás?

-A Casablanca.<sup>877</sup>

Zahra empieza a vivir el tiempo histórico lineal, porque decide luchar por su vida en busca de su independencia en el Marruecos independiente. Zahra se ha dado una nueva oportunidad a través de la idea del viaje, “le voyage qui ouvre l’espace aux hommes apparaît comme une promesse de bonheur.”<sup>878</sup> Zahra va a la conquista de la ciudad para realizarse y independizarse, y estos elementos le proporcionan un grado de felicidad. Zahra empieza a vivir el tiempo y el espacio porque ya no vive a la sombra de su marido, quiere afrontar la ciudad y vivirla con valentía y entusiasmo.

“Casablanca no me asusta lo más mínimo. Me siento espoleada por un gran entusiasmo a la par que ansío poder levantarme de nuevo para reanudar la marcha, para empezar otra vez.”<sup>879</sup>

---

<sup>876</sup> ŠA‘BĀN, *100 ‘Ām*, 191.

<sup>877</sup> ABUZEYD, *El año*, 87-88.

<sup>878</sup> BOURNEUF et OUELLET, *L’univers du roman*, Paris: Presses Universitaires de France, 1972, 126.

<sup>879</sup> ABUZEYD, *El año*, 99.

Zahra es un personaje móvil<sup>880</sup> porque puede atravesar el límite. Zahra rompe con su medio social, y supera los límites de la sociedad para viajar a Casablanca. Es el actante que supera el límite del campo argumental (semántico), el que supera el obstáculo que representa ese límite.<sup>881</sup>

La decisión de Zahra de viajar a Casablanca tiene una meta bien definida y planeada, y manifiesta, desde el inicio de la novela, la perspectiva espacial dinámica de la narradora. El viaje como espacio de funcionamiento dinámico es, como dice M. Bal,

“un factor que permite el movimiento de personajes (...) El movimiento puede constituir una transición de un espacio a otro. A menudo un espacio será opuesto al otro. Una persona viaja, por ejemplo, de un espacio negativo a uno positivo (...) En muchas historias de viajes, el movimiento es una meta en sí mismo. Se espera que resulte en un cambio, liberación, introspección, sabiduría, o conocimiento”.<sup>882</sup>

Y, como dice P. Zumthor,

"el viaje pone en marcha nuestra capacidad de cruzar el límite, para afrontar una alteridad. La idea del viaje manifiesta nuestra tendencia innata al desplazamiento, da una perspectiva a esta movilidad que es la primera conquista espacial del niño: perspectiva que es la de un deseo de conocimiento.”<sup>883</sup>

La decisión de la protagonista de viajar a Casablanca es como cruzar una frontera, la frontera del paternalismo. Por ejemplo, Zahra ha desafiado a su hermana y su marido, al no aceptar vivir dependiendo de ellos; ha tomado sus propias decisiones sobre su vida y no acepta que otros lo hagan por ella. La protagonista elige la gran ciudad para tener autonomía, reconstruir su identidad y recuperar el tiempo perdido.

---

<sup>880</sup> Un personaje móvil, en la tipología de Yuri Lotman, "es el que tiene derecho a atravesar el límite (...) Romeo y Julieta, que traspasan el límite que separa las casas enemigas; el personaje que rompe con sus padres para ingresar en un monasterio y convertirse en santo; el personaje que rompe con un medio social para unirse al pueblo y a la revolución"; Lotman, *Estructura del texto artístico*, 291.

<sup>881</sup> LOTMAN, *Estructura*, 294.

<sup>882</sup> BAL, *Teoría de narrativa*, 104.

<sup>883</sup> ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo*, Madrid: Catédra, 1994, 163.

Zahra es un personaje móvil porque cruza el límite. Al contrario de los personajes de ‘Abd al- Rahmān, en *Le passé enterré*, y de Raḥḥāl, en el *Huevo del gallo*, que he analizado anteriormente. El viaje significa una transformación y un cambio en el plan semántico de la novela.

“ (...) Tout déplacement dans l’espace, impliquera une réorganisation de la structure temporelle, changements dans les projets”.<sup>884</sup>

#### 6.3.4. El mito de Casablanca.

El discurso de la autora sobre Casablanca nace del concepto de la ciudad ideal donde el ser humano puede realizarse. La autora transmite que Casablanca es una ciudad moderna, posible y prometedora; es decir, que este espacio permite la evolución de la gente y sobre todo de la mujer. Se ve el optimismo de la narradora sobre la gran ciudad, porque la considera como un espacio que ofrece una oportunidad de realización. Es la posición contraria a la de varios novelistas marroquíes, que tienen una visión pesimista y muy crítica de la gran ciudad de Casablanca, porque, efectivamente,

“Ante el acontecimiento que narra, los espacios que describe y frente a los personajes que presenta, el narrador se implica emocionalmente y asume un lenguaje que intenta decir el más allá de la realidad.”<sup>885</sup>

La narradora tiene una visión amorosa y apasionada de Casablanca, y la describe así:

"Casablanca no es sólo blanca; también es azul. Es el corazón más palpitante de Marruecos, un corazón abierto, una parada para los que huyen, una patria para todos sin excepciones. Edificios, luces, coches...Un mundo nuevo, un mundo fascinante (...) Al principio me espantó, pero terminé por amarla. Sidi Balyut, el puerto, Carriere Centrale, Ben Msik, sus calles, sus tiendas y lo fácil que era establecer contacto con la gente y hacer nuevos

---

<sup>884</sup> ROSSUM-GUYON, *Critique du roman*, 197.

<sup>885</sup> PRADO BIEZMA, *Análisis e interpretación*, 90.

amigos. En definitiva, una tierra fértil donde cualquier semilla acaba por brotar.”<sup>886</sup>

El discurso de la novela esconde una utopía de la ciudad como un lugar de ilusión y posibilidades. La narradora añade:

"-Casablanca. No hay nada como Casablanca. Siempre me abre sus puertas como si sonriera, como si su vocación fuera la de acoger a los desgraciados como yo. Puede que por ello fuera formándose en mí una ola que estimulaba el deseo de establecerme en esta ciudad.”<sup>887</sup>

Aunque la autora forma parte de la generación de la decepción por el Marruecos poscolonial, la visión de Laylā Abū Zayd es optimista y cree en las posibilidades que ofrece la ciudad. Zahra no ama cualquier ciudad; ama a Casablanca porque es un lugar donde el individuo puede desarrollarse como proyecto de vida. Como dice Nur al-Dīn Afāya:

“(…) Casablanca es como un modelo de ciudad, es casi como un laboratorio que registra las transformaciones de la sociedad marroquí económica, política y socio-culturalmente. Su historia es una síntesis de los detalles de la historia de Marruecos. No es extraño que esta ciudad tenga tanto protagonismo en la poesía, la novela y en el cine.”<sup>888</sup>

No hay que olvidar que Casablanca es un espacio clave en la historia moderna de Marruecos, por la lucha heroica de su gente contra la colonización francesa. La narradora describe momentos de felicidad en esta ciudad cuando Marruecos se independizó:

“Casablanca se transformó en una auténtica verbena donde todos los escenarios y altavoces guardaban relación entre sí, donde las canciones

---

<sup>886</sup> ABUZEYD, *El año*, 38.

<sup>887</sup> ABUZEYD, *El año*, 100.

<sup>888</sup> AFĀYA, Muḥammad Nūr al-Dīn, *Al-Sulṭa wa-al-fikr, naḥwa taqāfat al-i‘tirāf fī l- Magrib*, Casablanca: Al-Zaman, 2001, 121.

entrelazaban con las representaciones teatrales, y los discursos, con el aroma del té que se preparaba en cada esquina.”<sup>889</sup>

Para la narradora, la ciudad de Casablanca se caracteriza por la lucha por la independencia, y por su ambiente social solidario, es la patria de todos. Laylà Abū Zayd la asocia con su historia, su cultura, y su protagonismo. La autora la representa como una ciudad que acoge y que ofrece posibilidades del futuro y por eso desvela sus preferencias por ella.

Metafóricamente habría que interpretar el viaje de Zahra a la ciudad en el sentido de que el futuro de la mujer está en el espacio exterior, y tiene que conquistarlo sin miedo, a pesar de los obstáculos. Es decir, la mujer en el Marruecos independiente tiene que ser independiente, tiene que abandonar el espacio privado para construir su futuro y el futuro de su país. Pero esto no significa que la mujer no tiene que valorar el espacio interior, al contrario, también es muy importante y por ese motivo Zahra no ha vendido su habitación propia, porque en tiempos difíciles la arropó y le proporcionó seguridad y protección. Tanto el espacio privado como el público son importantes para la vida del individuo. La metáfora de la ciudad en *El año del elefante* es clara: Casablanca puede significar cualquier espacio moderno que permite oportunidades de realización e independencia personal y económica.

---

<sup>889</sup> ABUZEYD, *El año*, 81.



## 7. CONCLUSIONES.

Entre las conclusiones que derivan de este trabajo de investigación literaria hay que destacar la evidencia de que la narrativa del espacio de la ciudad ha seguido una evolución a través de las distintas etapas de la historia de la novela marroquí. Desde el nacimiento artístico de la novela en Marruecos, con *Dafannā al-māḍī* de ‘Abd al-Karīm Gallāb (1966), he seguido esa evolución hasta el nacimiento de una verdadera novela urbana con *Darb al-Sulṭān* de Mubārak Rabī‘ (1999), que marca la madurez del tratamiento del espacio de la ciudad.

La tesis que he desarrollado es que la novela evoluciona al mismo tiempo que el espacio urbano, aunque lo novelesco puede nacer de la ciudad islámica tradicional y puede nacer del desierto (la obra de Ibrāhīm al-Kawnī, por ejemplo) y de un espacio más amplio.

En los noventa, el discurso del espacio urbano evoluciona porque toca nuevos temas con una nueva visión y una nueva sensibilidad. Y la novela trata la compleja situación de los personajes en la ciudad. Si volvemos a las novelas marroquíes anteriores a estos años, vemos que sus personajes son incapaces de entenderse y explicarse. Mientras que los personajes de las novelas de los noventa se explican dentro del marco de la ciudad. La novela se abra así a espacios y temas nuevos, como la soledad, el aislamiento, el paro, la sexualidad, la mujer.

Otra de las conclusiones de esta investigación es que no existe novela sin la participación de la mujer como creadora, protagonista y lectora. El papel del personaje femenino en el espacio de la novela marroquí se plantea en la narrativa femenina como reconstrucción de la identidad de la mujer. La mujer empieza a nacer desde su “yo” femenino para narrar su historia. Y esto es lo que vemos a través del análisis de *El año del elefante* de Laylā Abū Zayd (1983).

A la luz de la teoría literaria sobre el espacio, la narratología y otras disciplinas, el análisis de las tres novelas se ha enriquecido de forma considerable. Con los supuestos fenomenológicos de la poética del espacio, he podido analizar especialmente la imagen poética de los micro espacios en su dimensión ontológica y literaria.

El tema de la referencialidad y la polifonía del espacio, la identidad, han tenido un papel importante en el debate de la crítica, suscitado en torno, tanto de la novela clásica de Gallāb, como del nuevo realismo de las novelas de Zafzāf. La crítica a su vez



también ha evolucionado en sus propuestas, y preconiza que, teniendo en cuenta que la novela marroquí está en proceso de formación, su futuro está en la exploración de los espacios que representan su identidad, su historia, su cultura, y su diversidad étnica y lingüística.

## 8. BIBLIOGRAFÍA.

### 8.1. NOVELAS OBJETO DE ESTUDIO

- ABŪ ZAYD, Laylā. *‘Ām al-fīl* (1983). Beirut: Manšūrāt Dār al-Āfāq al-Īadīda, 1987 (2ª ed.).
- ABUZEYD, Leila. *El año del elefante y otros relatos*. Traducción del árabe de Pablo García Suárez. Alcalá la Real (Jaén): Alcalá Grupo Editorial, 2008.
- GALLĀB, ‘Abd al-Karīm. *Dafannā al-māḍī*. Rabat, Maṭba‘at al-Risāla, 1975.
- GHALLAB, Abdelkrim. *Le passé enterré*, préface de Jacques Berque, traduit de l'arabe par Francis Guin. Paris: Publisud, 1990.
- ZAFZĀF, Muḥammad. *Bayḍat al-dīk*. Casablanca: Manšūrāt al-Īāmi‘a, 1984.
- ZAFZĀF, Muḥammad. *El huevo del gallo*. Traducción del árabe de Rosario Montoro. Madrid: CantArabia, 1992.

### 8.2. OTRAS NOVELAS COMENTADAS EN ESTE ESTUDIO.

- ABŪ ZAYD, Laylā. *Ruḡū‘ ilā l-Ṭufūla*. Casablanca: al-Naḡāḥ al-Īadīda, 1993.
- ABŪ ZAYD, Laylā. *al-Faṣl al-ajīr*. Casablanca: al-Naḡāḥ al-Īadīda, 2000. *The last chapter: a novel*. Translated by Leila Abouzeid and John Liechely. Cairo: The American University Press, 2003.
- AL-‘ARWĪ, ‘Abd Allah. *Al-Gurba*. Beirut: al-Markaz al-Ṭaqāfī al-‘Arabī, 1971.
- AL-AŠ‘ARĪ, Muḥammad. *Īanūb al-rūḥ*. Casablanca: al-Rābiṭa, 1996.
- BA‘ALBAKĪ, Laylā. *Anā aḡyā*. Beirut: Dār al-Ādāb, 1910.
- BARRĀDA, Muḥammad. *Lu‘bat al-nisyān*. Rabat: Dār al-Amān, 1992.
- BARRADA, Muhammad. *El juego del Olvido*. Traducción de Maribel Lorenzo y Beatriz Molina Rueda. Madrid: Prodhufi, 1993.
- BARRĀDA, Muḥammad. *Al-Ḍaw’ al-Hārib*. Casablanca: al-Fanāk, 1995.
- CHUKRI, Muhammad. *El pan desnudo*. Versión castellana de ‘Abd Allāh Djbilou. Madrid: Debate, 1996.
- GALLĀB, ‘Abd al-Karīm. *Sab‘at abwāb*. El Cairo: Dār al-Ma‘ārif, 1965.

- GALLĀB, ‘Abd al-Karīm. *Sifr al-takwīn*. Beirut: al-Mu’assasa al- ‘Arabiyya li-l-Dirāsāt wa-l-Našr, 1996.
- AL-GĪTĀNĪ, Ŷamāl. *Šaṭaḥ al-madīna*. El Cairo: Dār al-Šurūq, 2007.
- ḤALĪFĪ, Šu‘ayb. *Zaman al-Šāwiya*. Casablanca: Ifrīqiyā al-Šarq, 1994.
- ḤAYDAR, Ḥaydar . *Walīma li-a ‘šab al-baḥr*. Beirut: Dār Amwāy, 1992.
- ḤIMMĪŠ, BenSālim. *Maḡnūn al-ḥukm*. Londres: Riyāḍ al-Rayyis li-l-Kutub wa-l-Našr, 1990.
- ḤIMMĪŠ, BenSālim. *Miḡan al-fatā Zīn Šāma*. Beirut: Dār -al-Ādāb, 1993.
- IBRĀHĪM, Šun‘ Allāh. *Tilka al-rā ‘iḡa*. El Cairo: Dār al-Kitāb al-‘Arabī, 1966.
- AL-LA ‘BĪ, ‘Abd al-Laṭīf. *Maḡnūn al-Amal*. Beirut: Mu’assasat al-Abḡāt al-‘Arabiyya, 1983.
- MAALOUF, Amin. *Samarcanda*. Traducción de María Concepción García Lomas. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- AL-MADĪNĪ, Aḡmad. *Zaman bayna al-wilāda wa-l-ḡulm*. Casablanca: Dār al-Našr al-Magribiyya, 1976.
- AL-MADĪNĪ, Aḡmad. *Madīnat Barāqes*. Casablanca: al-Naḡāḡ al-Ŷadīda, 1998.
- MUNĪF, ‘Abd al-Rahman. *Šarq al-Mutawassiṭ*. Bagdad: al-Ḥurriyya, 1977.
- RABĪ‘, Mubārak. *Al-Rīḡ al-šatawiyya*. Casablanca: al-Naḡāḡ al-Ŷadīda, 1987.
- RABĪ‘, Mubārak. *Al-Ṭayyibūn*. Casablanca: al-Naḡāḡ al-Ŷadīda, 1988.
- RABĪ‘, Mubārak. *Darb al-sulṭān*. 1. *Nūr al-ṭulba*. 2. *Zill al-aḡbās*. 3. *Nuzhat al-baladiyya*. Casablanca: al-Naḡāḡ al-Ŷadīda, 1999.
- AL-RĀHIB, Hānī. *Al-Madīna al-fāḡila*. Damasco: Dār al-Aŷyāl, 1969.
- AL-RĀHIB, Hānī. *Šarj fī tārij ṭawīl*. Damasco: Dār al-Aŷyāl, 1970.
- AL-RĀHIB, Hānī. *Alf layla wa-laylatān*. Damasco: Ittiḡād Kuttāb al-‘Arab, 1977.
- ŠAGMŪM, Milūdī. *‘Ayn al-faras*. Rabat: Dār al-Amān, 1988.
- ŠAGMŪM, Milūdī. *Jamīl al-maḡāyī*. Al-Muḡammadiyya: Maṭba‘at Faḡāla, 1997.
- AL-ŠAWĪ, ‘Abd al-Qādir. *Bāb Tāza*. Rabat: al-Mawŷa, 1994.
- AL-ŠAWĪ, ‘Abd al-Qādir. *Kāna wa-aḡawātu-hā*. Rabat: al-Gad, 1996.
- AL-ŠAWĪ, ‘Abd al-Qādir. *Al-Sāḡa al-Šaraḡiyya*. Casablanca: al-Naḡāḡ al-Ŷadīda, 1999.
- AL-ŠERKĪ, Muḡammad. *Al- ‘Ašā’ al-suflī*. Casablanca: Dār Tubqāl, 1987.
- ŠUKRĪ, Muḡammad. *al-Jubz al-ḡāfi*. Casablanca: Maṭba‘at al-Naḡāḡ al-Ŷadīda, 1982.
- ŠUKRĪ, Muḡammad (= CHUKRI, Muhammad). *El pan desnudo*. Versión castellana de ‘Abd Allāh Djbilou. Madrid: Debate, 1996.

- AL-TĀZĪ, Muḥammad ‘Izz -l-Dīn. *Abrāy al-madīna*. Bagdad: Ittiḥād Kuttāb al-‘Arab, 1979.
- AL-TĀZĪ, Muḥammad ‘Izz -l-Dīn. *Al-Mabā’a*. Casablanca: Ifrīqiyyā al-Šarq, 1988.
- AL-TĀZĪ, Muḥammad ‘Izz -l-Dīn. *Zahrāt al-Ās*: 1. *Wād Raššāša*. 2. *Šumm al-nasīm fī yīnān al-sabīl*. 3. *Dār al-Dubaybīg*. Tánger: Salīkī Ijwān, 2003.
- YĀSĪN, Bāhūš, *Ayyām min ‘adas*. Casablanca: al- Marqaz al-ṭaqāfī al-‘arabī. Beirut: Dār al-Tanwīr, 1983.
- ŶUWWĪṬĪ, ‘Abd al-Karīm. *Layl al-šams*. Rabat: Manšūrāt Ittiḥād Kuttāb al-Magrib, 1991.
- ZAFZĀF, Muḥammad. *El Zorro que va y viene*. Traducción del árabe Carmen Ruiz. Casablanca: CantArabia, 1992.
- ZAFZĀF, Muḥammad. *Al-Mar’a wa-l-warda*. Beirut: Dār al-Našr al-Muttaḥida, 1972.
- ZAFZĀF, Muḥammad. *La mujer y la rosa*. Traducción del árabe y presentación de Beatriz Molina y Zouhir Luassini. Madrid: AECI, 1997.
- ZAFZĀF, Muḥammad. *Aršifa wa-ŷudrān* (1974). En *Al-A ‘māl al-kāmila*, I. Rabat: Manšūrāt Wizārat al-Šu’ūn al-ṭaqāfiyya, 1999, 119-223.
- ZAFZĀF, Muḥammad. *Qubūr fī l-mā’* (1978). En *Al-A ‘māl al-kāmila*, I. Rabat: Manšūrāt Wizārat al-Šu’ūn al-ṭaqāfiyya, 1999, 227-286.
- ZAFZĀF, Muḥammad. *Muḥāwalat ‘ayš* (1985). En *Al-A ‘māl al-kāmila*, II. Rabat: Manšūrāt Wizārat al-Šu’ūn al-ṭaqāfiyya, 1999, 81-165.
- ZAFZĀF, Muḥammad. *Afwāh wāsi’a* (1998). En *Al-A ‘māl al-kāmila*, II. Rabat: Manšūrāt Wizārat al-Šu’ūn al-ṭaqāfiyya, 1999, 317-363.

### 8.3. BIBLIOGRAFÍA EN LENGUA ÁRABE.

- ‘ĀBID, al-Ŷābirī . *Aḍwā’ ‘alā muškil al-ta’līm bi-l-Magrib*. Casablanca: Dār al-Našr al-Magribiyya, 1981.
- ABŪ ZAYD, Layla. *Ba‘ḍ sunbulāt juḍr*. Túnez: al-Dār al-Tūnusiyya li-l-Našr, 1978.
- ABŪ ZAYD, Našr Ḥāmid. *Dawā’ir al-jawf, qirā’a fī jiṭāb al-mar’a*. Casablanca: al-Marqaz al-ṭaqāfī al-‘Arabī, 2000.
- ADĀDA, Muḥammad- Muḥammad Al-‘Ammārī. *Al-Rīḥ al-Šatawiyya. Al-taškīl, al-fann wa-šūrat al-wāqi’*. Rabat: Dār al-Amān, 1997.

- ADONĪS (‘Alī Aḥmad Sa‘īd). *Dīwān al-ši‘r al-‘arabī. Al-Kitāb al-awwal*. Beirut: al-Maktaba al-‘Aṣriyya, 1964.
- AFĀYA, Nūr al-Dīn. *Al-Garb al-mutajayyal*. Casablanca: al-Markaz al-Ṭaqāfi al-‘Arabī, 2000.
- AFĀYA, Nūr al-Dīn. *al-Sulṭa wa-l-fikr, naḥwa ṭaqāfat al-i‘tirāf fi l-Magrib*. Casablanca Rabat: Manšūrāt Al-Zaman, 2001.
- AL-‘ALLĀM, ‘Abd al-Raḥīm. *Kaynūnat al-naṣṣ al-riwā‘ī*. Rabat: al-Mūya, 1996.
- AL-‘ALLĀM, ‘Abd al-Raḥīm. *Riwāyat al-awḥām wa-awḥām al-riwāya*. Rabat: Manšūrāt Ŷām‘iyyat al-A‘māl al-Iytimā‘iyya li-Wizārat al-Šu‘ūn al-Idāriyya, 1997.
- AL-‘ALLĀM, ‘Abd al-Raḥīm. “Al-Iftitān bi-l-makān ‘inda ‘Izz al-Dīn al- Tāzī. Qirā’a fi l-ma‘yū’a al-qaṣaṣiyya *Manzil al-yamām*”, en *Al-Kitāba wa-l-tajyīl fi a‘māl Muḥammad ‘Izz al-Dīn al-Tāzī*. Manšūrāt Nādī al-Kitāb li-Kulliyyat al-Ādāb bi-Tiṭwān, 1999, 15-24.
- AL-‘ALLĀM, ‘Abd al-Raḥīm. *Su’āl al-ḥadāṭa fi l-riwāya al-magribiyya*. Casablanca: Ifriqiya al- Šarq, 1999.
- AL-‘ALLĀM, ‘Abd al-Raḥīm. *Al-Fawḍa al-mumkina, dirāsa fi l-sard al- ‘adabī al-ḥadīṭ*. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 2000.
- AL-‘ALLĀM, ‘Abd al-Raḥīm. *Sīrat al-kitāba*. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 2002.
- AL-‘ALLĀM, ‘Abd al-Raḥīm y Muḥammad QĀSIMĪ. *Al-Riwāya al-magribiyya al-maktūba bi-l-‘arabiyya. Al-ḥaṣīla wa-l-masār. 1942-2003*. Casablanca: Manšūrāt Wizārat al-Ṭaqāfa, 2003.
- ‘ALLŪṬ, Muḥammad, "Al-Kātib wa-ustūratu-hu al-jāṣṣa: dirāsa li-Šurūj fi l-marāyā", *al-Adab*, 1/2 enero (1995), 162-166.
- ‘AQQĀR, ‘Abd al-Ḥamīd. “Al-Luga al-riwā‘iyya wa-mas’alat al- juṣūṣiyya”, *Āfāq*, 3 (1990), 111-130.
- ‘AQQĀR, ‘Abd al-Ḥamīd. “Ta‘ammulāt fi qīṣṣat takawwun ŷins adabī ŷadīd”, *al-Ādāb*, 1/2, (2000), 68-72.
- ‘AQQĀR, ‘Abd al-Ḥamīd. *Al-Riwāya al-magāribiyya. Taḥawwulāt. Al-luga wa-l-jiṭāb*. Casablanca: al-Madāris, 2000.
- AMENŠŪR, Muḥammad. “Al-Gā’ib fi l-mašrū’ al-riwā’ī fi l-Magrib”, en *Al-riwāya al-magribiyya. As’ilat al-ḥadāṭa*. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 1996, 237-246.
- AMENŠŪR, Muḥammad. *Jarā’iṭ al-tayrīb al-riwā’ī*. Fez: Anfūbrant, 1999.

- AMENŞŪR, Muḥammad, “Muḥammad Zafzāf ba‘da mawtiḥ: al fardāniyya, al-nazawiyya, al mutawassiṭiyya”, en *Muḥammad Zafzāf al kātib al kabīr*, Rabat: Rābiṭat Udabā’ al-Magrib, 2003, 161-173.
- QĀSIM, Amīn, *Al-Mar‘a al-yādīda*, Edición de al-Ma‘ārif. 1900. Trad. esp. e introducción de Juan Antonio Pacheco. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 2000.
- AQDĀD, Muḥammad. *Lu‘bat al-nisyān wa-l-mitānaṣṣ*. Kenitra: al-Būkīlī, 1996.
- AL-‘ARŪSĪ, Mulīm. « al-Saṭḥ faḍā’ al-mutajayyil », en *Al-Mulḥaq al-usbū‘ī li-l-Ittiḥād al-Istirākī*, 129 (1989), pp. 5-6.
- AL-‘ARŪSĪ, Mulīm. “Al-madīna wa-l-taškīl”, *Āfāq* 2 (1992), 48-52.
- AL-‘ARWĪ, ‘Abd Allāh. *Al-Idiyūlūyīyya al-‘arabiyya al-mu‘āšira*. Traducción del francés de Muḥammad ‘Itānī. Beirut: Dār al-Ḥaqīqa li-l-Ṭibā‘a wa-l-Našr, 1970.
- AL-‘AWFĪ, Naṣīb. *Darāyat al-wa‘y fī l-kitāba*. Casablanca: Dār al-Našr al-Magribiyya, 1980.
- AL-‘AWFĪ, Naṣīb. *Muqārabat al-wāqī‘ fī l-qīṣṣa al-magribiyya*. Casablanca-Beirut: al-Marqaz al-Ṭaqāfī al-‘Arabī, 1987.
- AL -‘AWFĪ, Naṣīb. “¿Hal ṭammata riwāya magribiyya?”, en *Al-Riwāya al-magribiyya wa-as‘ilat al-ḥadāṭa*. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 1996, 119-122.
- AL-‘AWFĪ, Naṣīb. *‘Awālim sardiyya. Mutajayyil al-qīṣṣa wa-l-riwāya bayna al-Mašriq wa-l-Magrib*. Rabat: Dār al-Ma‘rifa, 2000.
- AL -‘AWFĪ, Naṣīb. *Muḥammad Zafzāf. Al-kātib al-kabīr*. Rabat: Rābiṭat Udabā’ al-Magrib, 2003.
- AZARUWĪL, Fātima al-Zahra. *Mafāhīm al-naqd al-riwā‘ī bi-l-Magrib*. Casablanca: FNAC, 1989.
- ‘AZZĀM, Muḥammad. *Wa‘y al-‘ālam al-riwā‘ī. Dirāsāt fī l-riwāya al-magribiyya*. Damasco: Manšūrāt Ittiḥād al-Kuttāb wa-l-Udabā’ al-‘Arab 1990.
- BACHELARD, Gaston. *Ŷamāliyyāt al-makān*. Trad. de Gālib Halsā. Beirut: al-Mu‘assasa al-Ŷāmi‘iyya li-l-Dirāsāt wa-l-Našr, 1984.
- BAḤRĀWĪ, Ḥasan. *Binyat al-šakl al-riwā‘ī: al-faḍā’, al zaman, al-šajsiyya*. Casablanca: al-Markaz al-Ṭaqāfī al-‘Arabī, 1990.
- BAḤRĀWĪ, Ḥasan. “Tašakkulāt al-faḍa’ al-siynī fī riwāyāt Gallāb” *Āfāq*, 2 (1991), 135-141.
- BARRĀDA, Muḥammad. *Fī riḥāb al-kalimāt*. Casablanca: al-Rābiṭa, 1997.
- BARRĀDA, Muḥammad. *Fadā’āt riwā’iyya*. Rabat: Dār al-Ṭaqāfa, 2003.

- BEN ZIDĀN, ‘Abd al- Raḥmān. *Al-Ṭaqāfa al-magribiyya, ‘alāmāt ba‘da ‘alāmāt*. Casablanca: al-Naḡāḥ al-Ŷadīda, 2004.
- BENKARĀD, Sa‘īd. *Al-Naṣṣ al-sardī. Naḥwa simyā’iyyāt al-idyūlūḡiyyā*. Rabat: Dār al-Amān, 1996.
- BENMAS‘ŪD, Rašīda. *Al-Mar’a wa-l-kitāba*. Casablanca: Ifriqiyyā al-Šarq, 1994.
- BENMAS‘ŪD, Rašīda. *Ŷamāliyyāt al-sard al-nisā’ī*. Casablanca: al-Madāris, 2006.
- AL-BŪRĪMĪ, Muḥammad Munīb. *Al-Faḍā’ al-riwā’ī fī l-riwāya al-magribiyya al-ḥadīṭa*. Oujda: Mansūrāt Kulliyyat al-Adāb wa-l-‘Ulūm al-Insāniyya, 2001.
- AL-BŪRĪMĪ, Muḥammad Munīb. “Fadā’ al-hāmiš, al-makān wa-nasaqiyyat al-sard fī riwāyāt Muḥammad Zafzāf”, *Ḍifāf*, 1 (2002), 48-70.
- AL-BUSTĀNĪ, Cārmin. "Al-Riwāya al-niswiyya al-faransiyya", *AL-Fikr al-‘Arabī al-Mu‘āšir*, 34 (1985), 123.
- BŪṬĀLIB, Ibrāhīm. “Mafhūm al-burḡuwāziyya fī tārij al-Magrib. Al-Muḡtama‘ al-fāsī jilāla al-‘ahd al-Sa‘dī”, *Amal* 18 (1999), 43-59.
- BŪṬAYYIB, ‘Abd al-‘Ālī. *Al-Kitāba wa-l-wa’y. Dirāsa li-ba‘ḍ a’māl Gallāb al-sardiyya*. Al-Muḥammadiyya: Al-Muttaqī Printer, 2001.
- BŪṬAYYIB, Ŷamāl. “Al-‘Unwān fī l-riwāya al-magribiyya”, en *al-Riwāya al-magribiyya. As’ilat al-ḥadāṭa*. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, (1996), 193-204.
- BŪṬAYYIB, Ŷamāl. “Al-‘Unwān fī l-riwāya al-magribiyya”, en *Al-Riwāya al-magribiyya, as’ilat al-ḥadāṭa*. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 1996, 193-204.
- BŪṬAYYIB, Ŷamāl. *As’ilat al-naqd, as’ilat al-riwāya*. Casablanca: al-Rābiṭa, 1996.
- AL-DAGMŪMĪ, Muḥammad. *Al-Riwāya al-magribiyya wa-l-tagayyur al-iḡtimā’ī*. Casablanca: Ifriqiyyā al-Šarq, 1991.
- AL-ḌAHABĪ, Nafisa. “Al-Muḡtama‘ al-fāsī jilāl al-‘ahd al-Sa‘dī. Al-Tarātubiyya wa-l-širā’”, *Amal* 18 (1999), 60-73.
- ḌARĪF, Muḥammad. *Al-Magrib fī muftaraq al-ṭuruq. Qirā’a fī l-mašhad al-siyāsī*. S. 1.: al-Maḡalla al-Magribiyya li-‘Ilm al-Iḡtimā’, 1996.
- AL-DĀYIM RABBĪ, al-Ḥabīb. “Ayy mustaqbal li-l-riwāya bi-l-Magrib?”, en *Al-Riwāya al-magribiyya. As’ilat al-ḥadāṭa*. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 1996, 247-252.
- FAJR AL-DĪN, Muḥammad. *Al-Riḥ al-šatwiyya, binyat al-sard wa-l-luga wa-l-mutajayyil*. Marrakech : Fadā’āt Mustaqbaliyya, 1997.
- Al-Falsafa wa-l-madīna*. Tánger: Salīkī Ijwān, 2003.

- AL-FĀRĀBĪ, Abū Naṣr. *Kitāb ahl al-madīna al-fāḍila*. Ed. Albert Nasrī Nādir. Beirut: Imprimerie Catholique, 1959.
- FARAḤĀT, Aḥmad. *Aswāt taqāfiyya min al-Magrib*. Beirut: al-Dār al-‘Ālamiyya li-l-Ṭibā‘a wa-l-Naṣr, 1984.
- FARŠŪJ, Aḥmad. *Īmāliyyat al-naṣṣ al-riwā‘ī. Muqārana naṣṣiyya li-riwāya "Lu‘bat al-nisyān"*. Rabat: Dār al-Amān. 1996.
- GALLĀB ‘Abd al-Karīm. *Tārīj al-ḥaraka al-waṭaniyya*. Casablanca: al-Šarika al-Magribiyya li-l-Ṭibā‘a wa-l-naṣr, 1976.
- AL-ḤABĀBĪ, Muḥammad ‘Azīz. *Mustaqbal šabībatu-nā fī ufuq al-ṭamānīnāt*, traducción del francés de Muḥammad Barrāda. Casablanca: Dār al-Naṣr al-Magribiyya, 1971.
- AL-HĀDĪ AL-MDAGRĪ, Na‘ima. *Nisā’ ‘alā al-miḥakk*. Rabat: Dār al- Amān, 2012.
- AL-ḤAMĪDĀNĪ, Ḥamīd. *Min ayl tahlīl "sūsiyū-binā‘ī" li al-riwāya. Riwāyat Al-Mu‘allim ‘Alī, namūḍay*. Casablanca: Manšūrāt al-Ŷāmi‘a, 1984.
- AL-ḤAMĪDĀNĪ, Ḥamīd. *Al-Riwāya al-magribiyya wa-ru‘yat al-wāqi‘ al-iṭtimā‘ī*. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 1985.
- AL-ḤAMĪDĀNĪ, Ḥamīd. *Fī al-tanzīr wa-l-mumārasa. Dirāsāt fī l-riwāya al-magribiyya*. Casablanca: ‘Uyūn al-Maqālāt, 1986.
- AL-ḤAMĪDĀNĪ, Ḥamīd. *Binyat al-naṣṣ al-sardī*. Casablanca: al-Markaz al-Ṭaqāfi al-‘Arabī, 1993.
- AL-ḤAMĪDĀNĪ, Ḥamīd. *Kitābat al-mar’a min al-munūlūy ilā al-ḥiwār*. Casablanca: al-Dār al-‘Ālamiyya li-l-Kitāb, 1993.
- ḤIMMĪŠ, BenSālim. *Fī l-gumma al-magribiyya*, Tanger: Dār al-Naṣr al-Magribiyya (Silsilat Širā‘, 20), 1997.
- AL-‘ĪD, Yumnā. *Al-Rāwī, al-mawqi‘ wa-l-šakl, baḥṭ fī l-sard al-riwā‘ī*. Beirut: Mu‘assasat al-Abḥāt al-‘Arabiyya, 1986.
- IDRĪS, ‘Abd al-Nūr. *Al-Riwāya al-nisā‘iyya wa-l-wāqi‘ bayna sūsiyūlūḡiyyat al-adab wa-naṣariyyat al-talaqqī*. Meknes: Maktabat Warrāqa Siṭilmāsa, 2005.
- AL-JAṬĪBĪ ‘Abd al-Kabīr. *Al-Riwāya al-magribiyya*, traducción del francés de Muḥammad Barrāda. Rabat: al-Markaz al-Ŷāmi‘ī li-l- Baḥṭ al-‘ilmī, 1971.
- AL-JAṬĪBĪ ‘Abd al-Kabīr. *Al-Naqd al-muzdawīy*. Beirut: Dār al-‘Awda, 1980.
- AL-JŪRĪ, Idrīs. “Al-Kitāba fawqa sath sājin”, *Al-Mulḥaq al-usbū‘ī li-l-Ittiḥād al-Ištirākī*, 129 (1989),



- KARRAM, Zuhūr. *Al-Sard al-nisā'ī, muqāraba fī l-mafhūm wa-l-jiṭāb*. Casablanca: Al-Madāris 1994.
- LAZRAQ, 'Aziz. *Al-'Awlama wa-nafy al-madīna*. Casablanca: Dār Tubqāl, 2002.
- AL-MA'ADĪ, Muḥammad. *Ŷamāliyyāt al-ta'wīl wa-l-talaqqī fī l-jiṭāb al-qaṣaṣī wa-l-riwā'ī bi-l-Magrib*. Tetuán: al-Jalīy al-'Arabī, 2000.
- AL-MĀDĪ, Šukrī 'Azīz. *Anmāt al-riwāya al-'arabiyya al-ŷadīda*, Kuwait: 'Ālam al-Ma'rifa, 2008.
- AL-MADĪNĪ, Aḥmad. *Al-Kitāba al-sardiyya fī l-adab al-magribī. Al-takwin wa-l-ru'ya*. Rabat: al-Ma'arif al-Ŷadīda, 2000.
- AL-MADĪNĪ, Aḥmad. *Fann al-qīṣṣa al-qaṣīra bi-l-Magrib*. Beirut: Dār al-'Awda, s.f.
- AL-MADĪNĪ, Aḥmad. *Taḥta šams al-naṣṣ*. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 2000.
- AL-MANĪ'Ī, Ḥasan. "Al-Tamāsuk al-sīkūdrāmī fī Dafannā-al-māḍī", *Āfāq*, 2 (1992), 119-122.
- MU'TAŠIM, Muḥammad. "Zafzāf al-insān huwa al-ŷawhar", en *Muḥammad Zafzāf al-kātib al-kabīr*. Rabat: Rābiṭat Uḍabā' al-Magrib, 2003, 175-180.
- AL-NĀQŪRĪ, Idrīs. *Al-Muṣṭalaḥ al-muṣṭarak*. Casablanca: Dār al-Naṣr al-Magribiyya, 1985.
- AL-NĀQŪRĪ, Idrīs. *Al-Riwāya al-magribiyya, madjal ilā muškilati-hā al-fikriyya wa-l-fanniyya*. Casablanca: Silsilat Dirāsāt Taḥlīliyya, Dār al-Naṣr al-Magribiyya, 1985.
- AL-NĀQŪRĪ, Idrīs. *Qirā'at al-riwāya*. Casablanca: al-Dār al-'Ālamiyya li-l-kitāb, 1996.
- AL-NASSĀŶ, Ḥāmid. *Al-Adab al-'arabī al-mu'āṣir fī l-Magrib al-Aqṣā*. El Cairo: Dār al-Turāt al-'Arabī, 1985.
- NAŶMĪ, Ḥasan. "Al-Iḥsās bi-l-makān", *Āfāq* 2 (1992), 58-60.
- NAŶMĪ, Ḥasan. *Ši'riyyat al-faḍā': al-mutajayyil wa-l-huwiyya fī l-riwāya al-'arabiyya*. Casablanca-Beirut: al-Markaz al-Ṭaqāfī al-'Arabī, 2000.
- QĀSIM, Sīzā. *Riwāyat 'arabiyya. Qirā'a muqārīna*. Casablanca: al-Naṣḥ al-Ŷadīda. Casablanca, 1997.
- QĀSIM, Sīzā, "Al-Daw' al-hārib: Mafhūm ājar li-l-gurba wa-l-igtirāb", en *Riwāyāt 'arabiyya: Qirā'a muqārīna*, Casablanca: al-Rābiṭa, 1997, 180-198.
- AL-QĀSIMĪ, Muḥammad. "Tajṭītāt awwaliyya li-ŷasad al-madīna", *Āfāq* 2 (1992), 45-47.

- RIVET, Daniel. (RĪFĪ, Daniāl). “Al-Madrassa wa-l-isti‘mār fī l-Magrib” (trad. Wahīd al-Raḥmānī), *Al-Taḳāfa al-Ŷadīda*. 12 (1979), 18-37.
- AL -RUWĪLĪ, Miḡān y Sa‘d AL-BĀZĪ’Ī. *Dalīl al-nāqīd al-adabī. Iḡā’a li-akṭar min jamsīn tayyār wa-muṣṭalaḡ naqdī mu‘āṣir*. Casablanca- Beirut: Al-Marqaz al-Taḳāfī al-‘Arabī, 2000.
- ŠA‘BĀN, Buṭayna. *100 ‘Ām min al-riwāya al-nisā’iyya al-‘arabiyya*. S. 1: Dār al-Ādāb, 1999.
- AL-ŠABBĀG, Muṣṭafā. *Dirāsa adabiyya ḡadīta: Dafannā al-māḡdī*. Rabat: Maktabat al-Ma‘ārif, 1980.
- SABĪLĀ, Muḡammad. *Al-Ḥadāṭa wa-mā ba‘da al-ḡadāṭa*. Casablanca: Dār Tubḡāl li-l-Naṣr, 2000.
- AL -SABTĪ, ‘Abd al-Aḡad y Ḥalīma FARḤĀT. *Al-Madīna fī l-‘aṣr al-wasīṭ*. Beirut, Casablanca: Al-Marqaz al-Taḳāfī al-‘Arabī, 1994.
- ŠADŪQ, Nur al-Dīn. *Al-Bidāya fī l-naṣṣ al-adabī*. Al-Lāḡiqiyya: Dār al- Ḥiwār li-l-Naṣr wa-l-Tawzī‘, 1994.
- ŠADŪQ, Nūr al-Dīn. *Al-Kitāba wa-intāy al-wa‘y*. Casablanca: Dār al-Taḳāfa, 1995.
- ŠADŪQ, Nūr al-Dīn. *Ḥudūd al-naṣṣ al-adabī, dirāsa fī l-tanzīr wa-l-ibdā’*. Casablanca: Silsilat al-Dirāsāt al-Adabiyya: Dār al-Taḳāfa, 1984.
- SĀLIḤ, Šalāḡ. *Qadāya al-makān al-riwā’ī fī l-adab al-mu‘āṣir*. El Cairo: Dār al-Šarqiyyāt, 1997.
- AL-ŠARKĪ, Muḡammad. “Mi‘mār al-rūḡānī”. *Āfāq* 2 (1992), 61-62.
- AL-ŠĀWĪ, ‘Abd al-Qādir. *Al-Sard fī riwāyāt Muḡammad Zafzāf*. Casablanca: Silsilat Dirāsāt Taḡlīliyya. Dār al-Naṣr al-Magribiyya, 1985.
- AL-ŠĀWĪ, ‘Abd al-Qādir. *Al-Dāt wa-l-sīra*. Rabat: al-Mūṡa, 1996.
- AL-ŠĀWĪ, ‘Abd al-Qādir. *Al-Kitāba wa-l-wuṡūd. Al-sīra al-ḡātiyya fī l-Magrib*. Casablanca: Ifriqiya al-Šarq, 1999.
- AL-ŠĀWĪ, ‘Abd al-Qādir. *Al-Kātib al-jaḡfī wa-l-kitāba al-muḡanna’a*. Tánger: Silsilat Sirā’, 2000.
- AL-ŠĀWĪ, ‘Abd al-Qādir. *Iṣkālīyyat al-ru’ya al-sardiyya. Bayḡat al-dīk li-Muḡammad Zafzāf*. Casablanca: al-Naṡāḡ al-Ŷadīda, 2002.
- AL-ŠĀWĪ, ‘Abd al-Qādir. *Al-Mutakallim fī l-naṣṣ*. Rabat: al-Mūṡa, 2003.

- ŠĀWŪL, Paul. *‘Alāmāt min al-ṭaqāfa al-magribiyya al-ḥadīṭa*. Beirut: al-Mu’assasa al-‘Arabiyya li-l-Dirāsāt wa-l-Našr, 1979.
- TAWFĪQ, ‘Abd al-Ḥaqq. “al-Suṭūḥ isti‘mālāt wa wazā’if”, *al-Mulḥaq al-usbū’i li-l-Ittiḥād al-Ištirākī*, 129 (1989), pp.
- AL-TĀZĪ, Muḥammad ‘Izz al-Dīn. “Bi-ṣadad qirā’at malāmiḥ al-waḍ‘ al-riwā’i bi-l-Magrib”, en *Al-Naqd al-adabī bi-l-Magrib*. Rabat: Rābiṭat Udabā’ al-Magrib, 2002.
- ‘UṢFŪR, Yābir. “Taḥribat al-riwāya al-magribiyya”, *Al-Ḥayāt*, (AlHayat Monday 22, July, 1996, Issue NO. 12201), 12-13.
- AL-ĠĀBIRI, Muḥammad ‘Ābid, *Aḍwā’ ‘alā muškil al-ta’līm bi-l-Magrib*. Casablanca: Dār al-Našr al-Magribiyya, 1984.
- AL-ĠĀBŪRĪ, Aḥmad. *Dīnāmiyyat al-naṣṣ al-riwā’i*. Rabat: Manšūrāt Ittiḥād Kuttāb al-Magrib, 1993.
- AL-ĠĀBŪRĪ, Aḥmad. *Fī l-riwāya al-‘arabiyya. Al-Takawwun wa-l-ištiḡāl*. Casablanca: Al-Madāris, 2000.
- YAQTĪN, Sa‘īd. *Al-Qirā’a wa-l-taḥrīb*. Casablanca: Dār al-Ṭaqāfa, 1985.
- YAQTĪN, Sa‘īd. “Al-Mabā’a, riwāyat al-faḍā”, *Āfāq*, 1 (1989), 127-133.
- YAQTĪN, Sa‘īd. *Taḥlīl al-jiṭāb al-riwā’i. Al-Zaman, al-sard, al-tab’ir*. Casablanca: al-Markaz al-Ṭaqāfī al-‘Arabī, 1997.
- YAQTĪN, Sa‘īd. “Al-Adab wa-l-mu’assasa”, Manšūrāt Yārīdat *Al-Zaman*, Casablanca, 2000
- YAQTĪN, Sa‘īd. “Al-Ṭabaqāt al-naṣṣiyya fī Madīnat Barāqeš”. *‘Alāmāt*, 15 (2001), 52-66.
- YAQTĪN, Sa‘īd. *Infītāḥ al-naṣṣ al-riwā’i*. Casablanca-Beirut: al-Marqaz al-Ṭaqāfī, 2001.
- ĠĀRĪD, Aḥmad. “Al-Madīna wa-madārātu-hā al-ḥazīna”, *Āfāq*, 2 (1992), 55-57.
- AL-ĠARMŪNĪ, Nūrā. *Al-Šajsiyya fī mutajayyil al-riwāya al-nisā’iyya*. Fez: Anfūbrant, 2001.
- AL-ĠŪMĀRĪ, ‘Abd al-Fattāḥ. “Bāb Tāza. Ufuq tajyīl al-ḥikāya”, en *Bāb Tāza: al-riwāya wa-l-kitāba*. Casablanca: Muḥtabar al-Sardiyyāt (1). Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Ben Msīk Sīdī ‘Otmān, 1995, 5-10.
- AL-ĠŪMĀRĪ, ‘Abd al-Fattāḥ. “Muḥammad Zafzāf wa-l-qīṣṣa al-qasīra”, en *Muḥammad Zafzāf, al-kātib al-kabīr*. Rabat: Rābiṭat Udabā’ al-Magrib, 2003, 35-41.

- ŶUWWĪŦĪ ‘Abd al-Karīm. “Al-Riwāya al-magribiyya wa-l-baḥṭ ‘an mi‘taf”, en *Al-Riwāya al-magribiyya. As’ilat al-ḥadāṭa*. Casablanca -Beirut: Ifrīqiyyā-al-Šarq, 1999, 66-67.
- AL-ZĀHĪ, Farīd. *Al-Ŷasad wa-l-šūra fī l-Islām*. Casablanca-Beirut: Ifrīqiyyā al-Šarq, 1999.
- AL-ZĀHĪ, Nūr al-Dīn. *Al-Zāwiya wa-l-ḥizb, al-Islām wa-l-siyāsa fī l-muḥtama‘ al-magribī*. Casablanca-Beirut: Ifrīqiyyā al-Šarq, 2001.
- ZAMMŪRĪ, Muḥammad. *Ši ‘riyyat al-Faḍā’ fī l-qīṣṣa al-qaṣīra*. Fez: Anfūbrant, 2010.
- AL-ZĀYID, ‘Abd al-Šamad. *Al-Makān fī l-riwāya al-‘arabiyya. Al-šūra wa-l-dalāla*. Manūba (al-Ŷumhūriyya al-Tūnusiyya): Manšūrāt Kulliyat al-Ādāb, 2003.
- ZNĪBAR, Aḥmad. *Ŷamāliyyāt al-makān fī qīṣaṣ Idrīs al-Jūrī. Dirāsa naqdiyya*. Mašra‘ Ben Laqšīrī: al-Tanūjī, 2009.

#### 8.4. BIBLIGRAFÍA EN OTRAS LENGUAS.

- ACCAD, Evelyn. *Sexuality and War: Literary Masks of the Middle East*. New York: New York University Press, 1990.
- Acosta, Rinaldo, "La frontera mitológica y su guardián", en Manuel Cáceres Sánchez (coord.), *En la esfera semiótica lotmaniana: estudios en honor de Iuri Mijailovich Lotman*, Valencia: Episteme, 1997, 153-169.
- ADAM, André. *Essai sur la transformation de la société marocaine au contact avec l’occident*. Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1968.
- ADAM, Jean Michel y Jean Pierre Goldestein. *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*. Paris: Larousse, 1976.
- AKKAR, Abdelhamid. “Transformaciones de la novela magrebí. Síntesis de conjunto” (Traducción de Fernando Ramos), en FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo y Rosario MONTORO MURILLO, *El Magreb y Europa: literatura y traducción*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, 161-174.
- ALEGRIA, J. (et al.). *L’espace et le temps aujourd’hui*. Paris: Seuil, 1983.
- ALLEN, Roger. “The Status of Modern Arabic Literature Studies: an Anglophone Perspective”, *Awraq*, 21 (2000), 133-151.

- ALLEN, Roger. *The Arabic Novel: an historical and critical introduction*. Syracuse: Syracuse University Press, 1982.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. *La dimensión espacial en la novela. El espacio en la novelística de Severiano Fernández Nicolás*. León: Universidad de León, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- BACHTIN, Mikhail. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard 1984.
- BACHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra, 2006.
- BAQUERO GOYANES, M. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, 1989.
- BARAKAT, Halim. *The Arab World. Society, Culture and State*. Berkeley -Los Angeles-London: University of California Press, 1993.
- BARTHES, R., W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland. *L'analyse structural du récit*. París: Seuil, 1981.
- BELTRÁN, Elena. "Justicia, democracia y ciudadanía: las vías hacia la igualdad", en *Feminismo . Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial, 2005, 191-242.
- BENABDENNOUR, Saif al-Islam. *La traducción como mediación cultural. Análisis de la traducción de la novela marroquí*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Directores: Juan Felipe Villar Dégano y Francisco Ruiz Girela. Facultad de Filología. Departamento de Filología Española, 2002.
- BENMASUD, Rachida. "La novela magrebí escrita por mujeres. Realismo sin márgenes" (traducción de Fernando Ramos). En FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo y Rosario MONTORO MURILLO, *El Magreb y Europa: literatura y traducción*. Cuenca: Universidad de Castilla- La Mancha, 1999, 45-54.
- BENNUNA, Janata y al-TABI'A, Rafiq: *Escenas marroquíes. Visión social de los sesenta a través de dos narradoras*. (Traducción de Guadalupe Sáiz Muñoz). Granada: Impredisur, 1991.
- BENVENISTE, Emile. *Langue, discours, société*. Paris: Seuil, 1975.
- BERNABÉ LÓPEZ, García. *El mundo árabe-islámico contemporáneo. Una historia política*. Madrid: Síntesis, 1997.

- BERTRAND, Denis. *L'espace et le sens en Germinal d'Émile Zola*. Paris: Hades Benjamins, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Traducción del francés de Anna Poca. Barcelona: PAIDOS, 1992.
- BOBES NAVES, M. C. *La Semiología*. Madrid: Síntesis, 1989.
- BOBES NAVES, M. C. *Teoría de la novela*. Madrid: Gredos, 1985.
- BOLNOW, Otto Freidrich. *Hombre y espacio*. Prólogo de Víctor d' Ors. Trad. Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona: Labor, 1969.
- BOOTH, Wayne. "Distance et point de vue. Essai de clasification", en R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris: Éditions du Seuil, 1977, 85-113.
- BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- BOURNEUF, Roland - Réal OUELLET. *L'univers du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.
- BOURNEUF, Roland y Réal OUELLET. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1989.
- BRAVO, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.
- BRUNETIÈRE, F. *L'évolution des genres littéraires dans la littérature française. Introduction, évolution de la critique depuis la renaissance jusqu'au nos jours*. Préface de Béatrice Mousli. Paris: Pocket, 2000.
- BURCHARDT, Titus. *Fèz city of Islam*. Transl. by William Stoddart. Cambridge: *The Islamic Texts Society*, 1992.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: on the Discursive Limits of «Sex»*. New York and London: Routledge, 1993.
- BUTOR, Michel. "Espace du roman", *Répertoire II*. Paris: Minuits, 1964.
- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. s.l. Gallimard, 2003.
- CALEFATO, Patricia, "Génesis del sentido y horizonte de lo femenino", en Giulia COLAIZZI (ED.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra, 1990, 109-125.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena y Amparo TUSÓN VALLS. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999.
- CAMPBELL, Ian. *Labyrinths, Intellectuels and the Revolution. The Arabic-Language Moroccan Novel, 1957-72*. Leiden: Brill, 2013.

- CAPRETTINI, Gian Paolo, "La noción del límite en la semiótica textual de Iuri M. Lotman", *Entretextos*, 4 (2004),
- CASAS, Arturo. *La descripción literaria: Traza fenomenológica y semiótico-hermeneútica*. Valencia: Episteme, 1999.
- CAWS, Mary Ann. *Reading Frames in Modern Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- Écriture de femmes. Nouvelles cartographies*. Edited by Mary Ann Caws, Mary Jean Green, Marianne Hirsch, Ronnie Scharfman. Introduction et biographies traduites de l'anglais par Lori Saint-Martin et Paul Gagné. New Haven: Yale University Press, 1996.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Versión castellana de María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus Humanidades, 1990.
- CHOAY, Françoise. *L'urbanisme. Utopies et réalités, une antologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- CIXOUS, Hélène. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Traducción de Ana María Moix y Myriam Díaz Diocaretz. Barcelona: Anthropos, 1995.
- CIXOUS, Hélène. «La venue à l'écriture» en *Écriture des femmes: nouvelles cartographies*. New Haven and London: Yale University Press, 1996, 318-335.
- CLÉMENT, Catherine. *Lo femenino y lo sagrado*. Traducción de Maribel García Sánchez. Madrid: Cátedra, 2000.
- COHN, Dorrit. *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- COLAIZZI, Giulia (Coord.). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, 1990.
- COLAIZZI, Giulia, "Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate", en Giulia COLAIZZI, (ed.), *Feminismos y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra, 1990, 13-25.
- CRUZ HERNANDEZ, Miguel. *Historia del pensamiento en el mundo islámico*. Madrid: Alianza, 1996.
- DEBRAY-GENETTE, Raymonde. "Traversées de l'espace descriptif", *Poétique*, 51 (1982), 329-344.
- DEHEUVELS, Luc-Willy, "Le lieu de l'utopie dans l'oeuvre d' Ibrāhīm al-Kawnī", *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*. Sous la direction de

- Boutros Hallaq, Robin Ostle, Stefan Wild. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 25-42.
- DÉJEUX, Jean. *La littérature maghrébine de langue française*. Quebec: Naaman, 1973.
- DIALMY, Abdessamad. “Mujeres, ética y espiritualidad”. En *La mujer en Marruecos*. Barcelona: Fundación Catalana de Gas, 1998. pp.
- DIAZ-DIOCARETZ, M. e Iris M. ZAVALA. M. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Teoría feminista: discurso y diferencia. Madrid: Anthropos, 1993.
- DIDIER, Beatrice. *L'écriture femme*. Paris: PUF, 1981.
- DIJK, Teum A. van. *Ideología y discurso, Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel, 2003.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Traducción de Victor Goldstein. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- DURAS, Marguerite. “La maison”, en *Écriture de femmes. Nouvelles cartographies*. New Haven and London: Yale University Press, 1996, 367-380.
- ECO, Umberto. *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*. Traduction de l'italien Uccio Esposito-Torrigiani. Paris: Mercure de France, 1972.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Traducción de Roser Berdagué. Barcelona: Ariel, 1979.
- EISENZWEIG, U. *L'espace imaginaire d'un récit : Sylvie de Nerval*. Paris: Payot, 1976.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996.
- FARRIS, Anderson. *Espacio urbano y novela: Madrid en “Fortunata y Jacinta”*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1985.
- FEITO ROMO, Fernando. *Hermenéutica, interpretación, literatura*. Barcelona: Anthropos, 2007.
- Feminismos: debates teóricos contemporáneos*. Eds. Elena BELTRÁN, Virginia MAQUIEIRA. Madrid: Alianza, 2005.
- FERNANDEZ PARRILLA, Gonzalo. *La literatura marroquí contemporánea. La novela y la crítica literaria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 2006.



- FÓRNEAS BESTEIRO, José María: "La mujer magrebí y "sus fuentes de información": un capítulo de *Fī l-ṭufūla* de 'Abd al-Ma'yīd Ben Y'allūn". *Al-Andalus-Magreb*, II (1994), 157-166.
- FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. London: Peguin Books, 1988.
- FRED, Noan. *Ambiente y humor de Tánger*. Madrid: Biosca, s.f.
- FRÉMONT, A. *La région, espace vécu*. Paris : Presses Universitaires de France, 1976.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Javier HUERTA CALVO. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1995.
- GARCÍA CASTAÑÓN, Luz. *El realismo social del relato marroquí contemporáneo: cuatro escritores*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 2000.
- GARCÍA PEINADO, Miguel A. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Gender, Ideology: Essays on Theory, Fiction and Film*. Edited by CORNUT-GENTILLE D'ARCY, Chantal y José Ángel GARCÍA LANDA. Amsterdam - Atlanta: Rodopi, 1996.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. Paris: Telquel 1969.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil 1972.
- GENETTE, Gérard. *Figures*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GOLDESTSTEIN, Jean Pierre. *Pour lire le roman*. Paris: Duclot, 1989.
- GONTARD, Marc. *La violence du texte. La littérature marocaine de langue française*. Paris-Rabat: L'Harmattan, 1981.
- GONTARD, Marc. *Le moi étrange*. Paris: L'Harmattan.1993.
- GONZALEZ-QUIJANO, Yves, "Pour une politique de l'espace", en *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*. Sous la direction de Boutros Hallaq, Robin Ostle, Stefan Wild. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 201-208.
- GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque: Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. Paris: Mouton, 1973.
- GUERRA-CUNINGHAM, Lucía, *Bases teóricas de la crítica feminista*, Madrid: Ediciones del Orto, 2006.
- GUERRA-CUNINGHAM, Lucía. *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago: Cuarto Propio 2008.

- GUIJARRO GONZÁLEZ, Juan Ignacio, "Las dos mitades de «La Gran Manzana»": Nueva York en las novelas de E. L. Doctorow de los años 80", en MARÍN, Pilar (et al.), *Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea*, Sevilla, 2001, 35-61.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Anthony Bosch, 1980.
- HALL, Michael. "Leila Abouzeid's *Year of the Elephant*: A Post Colonial Reading", *Women: a Cultural review*, 6: 1 (1995), 67-79.
- HALLAQ, Butros. «L'espace dans le roman et le théâtre arabes», en *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*. Sous la direction de Boutros Hallaq, Robin Ostle, Stefan Wild. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 9-16.
- HAMON, Philippe. "Pour un statut sémiologique du personnage". En *Poétique du récit.*, Paris: Éditions du Seuil, 1977, 115-180.
- HAMON, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires. Edicial, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*. Trad. de Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder, 2009.
- HEIDEGGER, Martin: «Construir, habitar, pensar (1954)», en *Conferencias y artículos*. Trad. de Eustaquio Barjau. Barcelona: Serbal, 1994.
- HITTI, Philippe K. *Capital Cities of Arab Islam*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1973.
- HOLQUIST, Michael. *Dialogism. Bakhtin and his World*. Londres-Nueva York: Routledge, 1990.
- [https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero9/n\\_urbana.htm](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero9/n_urbana.htm)
- Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea*. Sevilla: Ediciones de la Universidad de Sevilla, 2001.
- JORDA, Eduardo. *Tánger*. Barcelona: Destino, 1993.
- JUAN GINÉS, Luis Javier de. *El espacio en la novela española contemporánea*. Memoria de Tesis doctoral, bajo la dirección del Doctor Antonio Garrido Domínguez. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología española I, 2004 (Recurso electrónico).
- KESTNER, Joseph A., *The spatiality of the novel*. Detroit: Wayne State University Press, 1978.

- KHATIBI, Abdelkebir. *Le roman magrebin*. Paris: Seuil, 1974
- KRISTEVA, Julia. *El texto de la novela*. Traducción del francés de Jordi Llovet. Barcelona: Lumen, 1974.
- KRISTEVA, Julia. “Le temps des femmes ». En *Écriture de femmes: nouvelles cartographies*. New Haven and London: Yale University Press, 1996, 212-234.
- KRYSINSKI, Wladimir. *Encrucijada de signos: ensayos sobre la novela moderna*. Traducción M. C. Bobes y Jesús G. Maestro. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- LANE MERCIER, Gillian. *La parole romanesque*. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, Paris : Klincksieck, D. L, 1990.
- LAROUÏ, Abdallah. *Historia del Magreb desde los orígenes hasta el despertar magrebí. Un ensayo interpretativo*. Madrid: MAPFRE, 1994.
- LAROUÏ, Abdallah. *L'ideologie arabe contemporaine*. Paris: Maspero, 1967.
- LAROUÏ, Abdallah. *La crise des intellectuels arabes*. Paris: Maspero, 1970.
- LAROUÏ, Abdallah. *Les origines sociales et culturelles du nationalisme marroccain*. Paris: Maspero, 1977.
- LEDROUT, Raymond. *Les images de la ville*. Paris: Anthropos, 1973.
- LEFEBVRE, Henri. *Du rural à l'urbain*. Paris: Anthropos, 1970.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974
- LEFEBVRE, Henri. *La révolution urbaine*. Paris: Gallimard, 1970.
- LEFEBVRE, Henri. *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos, 1968.
- LEFEBVRE, Maurice Jean. *Structure du discours de la poésie et du récit*. Neuchâtel: La Baconnière, 1971.
- LOPEZ ENAMORADO, Dolores. *Cuentos en “Yema ‘el-Fna”*. Sevilla: Fundación Tres Culturas, 2003.
- LOPEZ ENAMORADO, Dolores. *El Egipto contemporáneo de Naṣīb Maḥfūz: La historia en la “Trilogía”*. Sevilla: Alfar, 1999.
- LOPEZ ENAMORADO, Dolores. *España y Marruecos: Mujeres en el espacio público*. Sevilla: ALFAR, 2008.
- LOPEZ-LANDY, Ricardo. *El espacio novelesco en la obra de Galdos*. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Ibero Americano de Cooperación, 1979.
- LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard, 1973.
- LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Traducción de Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1978.

- LOTMAN, Yuri. *Semiótica de la cultura*. Traducción de Nieves Méndez. Madrid: Cátedra, 1979.
- Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*. Eds. Roger ALLEN, Hillary KILPATRICK and Ed de MOOR. London: Saqui Books, 1995.
- LUKÁCS, Georg: *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Genèses du discours*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.
- MARÍN, Pilar. "Introducción", en *Imágenes de la gran ciudad en la novela norteamericana contemporánea*, Universidad de Sevilla, 2001, 9-33.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Nathan, 2001.
- MARTÍNEZ LILLO, Rosa-Isabel. "El café (al-Maqhà): ámbito de poesía". *Quaderns: Revista de traducció*, 9 (2003), 63-70.
- MARTINEZ MONTÁVEZ, Pedro. *Introducción a la literatura árabe moderna*. Madrid: CantArabia, 1985.
- MARTINEZ MONTÁVEZ, Pedro. *Pensando en la historia de los árabes*. Madrid: CantArabia, 1994.
- MASSEY, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- MATORÉ, Georges. *L'espace humain*. Paris: La colombe, 1962.
- MERCIER, Michel. *Le roman féminin*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- MERINO, Leonor. *En la literatura magrebí: La ciudad europea (ýanna wa ýahannam) opuesta a la medina (al-malya' al-rahimi)*. Madrid: Editorial Complutense, 1994.
- MERINO, Leonor. *Encrucijada de literaturas magrebies*. Valencia: Centro Francisco Tomás y Valiente. Uned, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. de Jem Cabanes. Barcelona: Península 1975.
- MERNISSI, Fatema. *Le harem politique*. Paris: Albin Michel, 1987.
- MERNISSI, Fatema. *El harén en Occidente*. Trad. del inglés de Inés Belaustegui Trías. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.
- MERNISSI, Fatema. *El miedo a la modernidad: Islam y democracia*. Traducción de Inmaculada Jiménez Morell. Guadarrama: Ediciones del Oriente y el Mediterráneo, 2007.

- MERNISSI, Fatema. *El amor en el Islam: a través del espejo de los textos antiguos*. Traducción de Nuria Petit F. Madrid: Santillana, 2008.
- MITTÉRAND, Henri. *Le discours du roman*. Paris: Presses Universitaires de France, 1980.
- MOLES, Abraham, et Elisabeth ROHMER. *Psychologie de l'espace*. s.l.: Casterman, 1978.
- MULAY RCHID, Abderrazzak. *La condition de la femme au Maroc*. Université Mohammed V. Collection de la faculté des sciences économiques et sociales. Edición, Faculté des sciences juridiques économiques et sociales de Rabat.
- NIETO, I. «Tiempo y espacio en el relato», *Lingüística española actual*, VI:1 (1984), 101-117.
- NISBET, Anne Marie. *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980. Représentations et fonctions*. Quebec: Naaman, 1982.
- PARADELA, Nieves. "Nuevas cuestiones sobre el discurso feminista árabe en el Magreb y Europa", en FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo y Rosario MONTORO MURILLO, *El Magreb y Europa: literatura y traducción*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha, 1999, 21-44.
- PAVEL, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espace*. Paris: Galilée, 1974.
- POULET, Georges. *L'espace Proustien*. Paris: Gallimard, 1963.
- POULET, Georges. *Métamorphoses du cercle*. Paris: Plon, 1961.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993
- PRADO BIEZMA, Javier del. *Análisis e interpretación de la novela. Cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1999.
- PRADO BIEZMA, Javier del. *Análisis e interpretación de la novela: cinco modos de leer un texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1999.
- PUÉRTOLAS, Soledad. *El Madrid de «La lucha por la vida»*. Madrid: Helios, 1971.
- RAMOS LÓPEZ, Fernando. "Algunas visiones del pasado colonial como eje central en el surgimiento del relato árabe en Marruecos", *Philologia Hispalensis*, 10 (1995), 265-279.
- RAMOS LÓPEZ, Fernando. "Muhammad Zafzaf: Ejemplo de la doble vocación oriental y occidental de la narrativa marroquí contemporánea en lengua árabe", *Oriente moderno*, 2-3 (1997), 275-287.

- RAMOS LÓPEZ, Fernando. *Aproximación al relato marroquí en lengua árabe, 1930-1980*. Alicante: Universidad de Alicante. 1998.
- RAMOS LÓPEZ, Fernando. "La producción narrativa de Muhammad Zafzaf. Consideraciones generales para la traducción de un lenguaje literario renovado". En FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo y Rosario MONTORO MURILLO, *El Magreb y Europa: literatura y traducción*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, 267-276.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPES. *Diccionario de narratología*. Trad. de Ángel Marcos de Dios. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996.
- ROBERT, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Versión española de Rafael Dubrán Sánchez. Madrid: Taurus, 1973.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes, *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Barcelona: Júcar, 1991.
- RODRÍGUEZ SIERRA, Francisco. *Del discurso al cronotopo. Estudio del espacio y el tiempo en la novela marroquí*. (Tesis Doctoral). Dirección de Gonzalo Fernández Parrilla. Universidad de Cádiz. Facultad de Filosofía y letras. Departamento de Filología Área de Estudios Árabes e Islámicos, 2003.
- ROSSUM-GUYON, Françoise van. *Critique du roman. Essai sur «La Modification» de Michel Butor*. Paris: Gallimard, 1970.
- RUCCO, Mónica. "L'espace retrouvé: Le théâtre maghrébin et la réappropriation des lieux symboliques", en *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*. Sous la direction de Boutros Hallaq, Robin Ostle, Stefan Wild. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 173-186.
- SAID, Edward W., *Cultura e imperialismo*. Traducción de Nora Catelli. Barcelona: Anagrama, 1996.
- SAIZ MUÑOZ, Guadalupe. *Escenas marroquíes. Visión social de los sesenta a través de dos narradoras: Janata Bennuna y Rafiqat al-Tabi 'a*. Estudio introductorio y traducción del árabe de Guadalupe Saiz Muñoz. Granada: Colección AL NAHDA, 1991.
- SAMI, Ali. *L'espace imaginaire*. Paris: Gallimard, 1974.
- SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Préface de Miker Dufrenne. Paris: Klincksieck, 1973.
- SULEIMAN, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou l'hautorité fictive*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

- TACCA, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1987.
- TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris : Larousse, 1967.
- TOMACHEVSKI, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.
- TORRES G., Carlos L. “Una aproximación al carácter de la novela urbana: el caso de la ciudad de Bogotá”. 5/12/2001, 1-23
- TORRES RAMÍREZ, Isabel de (coord.). *Miradas desde la perspectiva de género. Estudios de la mujer*. Madrid: NARCEA, 2005.
- VÁLDES, Mario J. *La interpretación abierta: Introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*. Amsterdam - Atlanta: Rodopi, 1995.
- Valles Calatrava, José R. *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad de Almería, 1999.
- Van Leeuwen, Richard, "The Enchantment of Space. Two Novel of Gamāl al-Ghīflānī (sic) et Hudā Barakāt", en *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*. Sous la direction de Boutros Hallaq, Robin Ostle, Stefan Wild. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 153-171.
- VIANELLO, Mino y Elena CARAMAZZA. *Género, espacio y poder: para una crítica de las ciencias políticas*. Trad. de Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, 2002.
- VIEITEZ, M<sup>a</sup> Soledad, “Miradas antropológicas al género”, en *Miradas desde la perspectiva de género: estudios de las mujeres*, Madrid: Narcea, 2005, 63-75.
- WEISGERBER, Jean. *L'espace romanesque*. Lausanne: L'âge d'homme, 1978.
- Wild, Stefan, "Muḥammad Shukrī's *For Bread Alone*, a Hijra and a Book", en *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*. Sous la direction de Boutros Hallaq, Robin Ostle, Stefan Wild. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, 143-152.
- Woman, culture and society*. Edited by Michelle Zimbalist ROSALDO and Louise LAMPHRE. Stanford: Standford University Press, 2002.
- WOOLF, Virginia. *Habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2005, Traducción del inglés por Laura Pujol.
- WOOLF, Virginia. *L'art du roman*. Trad. et préface par Rose Celli. Paris: Éditions du Seuil, 1963.
- YOUSSEF HOTEIT, Aida. *Cultura, espacio y organización urbana en la ciudad islámica*. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de

Arquitectura. Tesis Doctoral 1993. Directores: Arquitecto: Fernando Chueca Goitia. Dr. Arquitecto: Juan Jesús Trapero Ballesterero.

ZAVALA, Iris M. y M. DIAZ-DIOCARETZ. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I: Teoría feminista: discurso y diferencia.* Madrid: Anthropos, 1993.

ZERAFFA, Michel. *Personne et personnage des années 1950.* Paris: Klincksieck, 1971.

ZUMTHOR, Paul. *La medida del mundo.* Madrid: Catédra, 1994.